

## BIBLIOGRAFÍA CALDERONIANA 2012\*

Adrián J. Sáez  
CEA-Université de Neuchâtel  
Institut de Langues et Littératures Hispaniques  
Espace Louis Agassiz 1  
Bureau 3.E.45  
CH-2000 Neuchâtel  
adrian.saez@unine.ch

No hay dos sin tres, así que la serie de bibliografía calderoniana sigue su curso con el mismo formato que en las entregas anteriores: 1) ediciones (críticas y divulgativas); 2) libros monográficos; 3) capítulos en actas y obras colectivas, más artículos en revistas científicas; 4) tesis doctorales defendidas, cuyas noticias —ahora sí— en sección independiente corren a cargo de los propios autores.

\* Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda de varios colegas y amigos, que me han facilitado la consulta de textos antes de su publicación o de difícil acceso: Wolfram Aichinger (Universität Wien), Fausta Antonucci (Università Roma Tre), María Caa-maño Rojo (Universidade da Coruña), Santiago Fernández Mosquera (GIC-Universidade de Santiago de Compostela), José E. Gutiérrez Meza (GRISO-Universidad de Navarra), Jenny Howard (*Bulletin of Hispanic Studies*), Mariela Insúa (GRISO-Universidad de Navarra), Abraham Madroñal (CSIC / Université de Genève), Ángela Romero-Astvaldsson (University of Liverpool / *Bulletin of Hispanic Studies*) y Ana Isabel Sánchez (*Anuario Lope de Vega*).

## 1. EDICIONES

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Auristela y Lisidante*, ed. R. Arana Caballero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012. [Biblioteca Áurea Hispánica, 74 / Comedias completas de Calderón, 7] ISBN: 978-84-8489-633-3 (Iberoamericana) / 978-3-86527-687-2 (Vervuert). 319 pp.

Una comedia poco conocida de Calderón ve la luz en esta edición de Arana Caballero. El estudio literario se compone de: un repaso al subgénero de las comedias novelescas o caballerescas de Calderón, unas notas sobre la datación y los antecedentes literarios de la comedia, un comentario del argumento, un estudio de los personajes de la comedia, con sus conflictos y tópicos, un análisis de la lengua y el estilo, unas notas escénicas y un estudio métrico, con puentes trazados con otras piezas teatrales del Siglo de Oro. El estudio ecdótico avala la fijación textual y tras la bibliografía se presenta el texto (de casi 4300 vv.) anotado de *Auristela y Lisidante*, más el oportuno aparato de variantes.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El médico de su honra*, ed. J. Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012. [Colección Letras Hispánicas, 702] ISBN: 978-84-376-3006-9. 416 pp.

En esta nueva edición de *El médico de su honra*, que viene a cubrir un vacío en la Editorial Cátedra, Pérez Magallón advierte inicialmente de la diversidad de opiniones críticas vertidas y de la dificultad de ofrecer una lectura de consenso. Recuerda el panorama sobre la tragedia española y calderoniana donde se inserta el texto, pues considera que «no es sola y exclusivamente un drama de honor, sino que es una tragedia sobre el amor y los celos, el poder, la honra y la muerte» (p. 36, cursiva original). Así Pérez Magallón analiza la importancia del amor en el texto y los personajes de doña Mencía, doña Leonor y don Gutierre; y la función de los celos y del honor en *El médico*. A continuación, se aborda la pluralidad de tiempos (el de la acción, el premonitorio y el contemporáneo) que Calderón usa en la tragedia y una serie de paralelismos que se pueden apreciar (Mencía-Pedro, Gutierre-Pedro y Gutierre-Enrique), para cerrar la introducción con un comentario de los símbolos y las imágenes de la comedia. Unos apuntes sobre la historia textual (la base es la *Segunda parte* de 1637), un esquema métrico, la lista de testimonios y una completa bibliografía dejan paso al texto: profusamente anotado y dividido en cuadros, presenta adicionales indicaciones de tiempo y lugar.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El tesoro escondido*, ed. A. R. Lauer, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012. [Autos sacramentales completos, 76 / Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 182] ISBN: 978-3-937734-95-8. 230 pp.

Unos agradecimientos iniciales preceden al estudio textual de los trece testimonios, mediante el que Lauer adopta el apógrafo de la BNE como texto base para su edición. La introducción a *El tesoro escondido*, basado en una breve parábola de Mateo (13, 144) y único que versa sobre el Nacimiento de Cristo, analiza con detenimiento la versificación del auto, entre cuya variedad de metros se aprecian tres casos interesantes: «un canto bailado de versos fluctuantes, una escueta canción y una breve copla de octosílabos consonantes pareados con un eco musical» (p. 28); más allá de un sumario de la versificación, Lauer realiza un estudio estadístico de la métrica —predomina el romance— y comenta la función de cada forma métrica. A continuación se presentan las cuestiones escenográficas de *El tesoro escondido*: cuatro carros contruidos por Juan Bautista y Gabriel Gerónimo, representaciones, etc. En especial, Lauer se demora en los recursos retóricos del auto, pues al ser una obra tardía «ha de mostrar el punto culminante del estilo retórico de Calderón» (p. 45), con preeminencia del epíteto. Bibliografía, texto del auto, aparato de variantes e índice de notas completan el volumen.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Judas Macabeo*, ed. F. Rodríguez Gallego, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012. [Biblioteca Áurea Hispánica, 80 / Comedias completas de Calderón, 8] ISBN: 978-84-8489-692-0 (Iberoamericana) / 978-3-86527-741-1 (Vervuert). 504 pp.

El círculo iniciado con *El astrólogo fingido* se cierra ahora con la publicación de la edición de las dos versiones de *Judas Macabeo*, segundo pilar de la tesis doctoral de Rodríguez-Gallego. La introducción inicial da cuenta de la fecha de composición de la primera redacción de la comedia (1609), y de la pieza con el mismo nombre de Tomás de Villavieja, el fantasma de una pieza Judas Macabeo o Los Macabeos de Rojas Zorrilla, estudia el manejo calderoniano de la fuente (*I Macabeos*, 3-6) y las libertades que se toma, en ocasiones acercándose más a las *Antigüedades judías* y *La guerra de los judíos* de Flavio Josefo. Rodríguez-Gallego ofrece una serie de notas (disposición dramática, espacios, etc.) sobre esta comedia bíblica, una de las tres salidas de la pluma de Calderón: defiende que, pese a la escasa atención recibida, anticipa «ya varios motivos estructurales y temáticos que Calderón reutilizará a lo largo de su carrera, tanto en comedias como en autos, y en ocasiones en formulaciones muy cercanas» (p. 19). La sinopsis métrica (con porcentajes) se acompaña de unas jugosas notas sobre la versificación, justo antes del demorado estudio textual. En este amplio apartado (pp. 33-138) se analizan las dos tradiciones textuales de *Judas Macabeo*, los manuscritos B2613 de la Hispanic Society of America y 16558 de la Biblioteca Nacional de España, y la *Segunda parte* de Calderón, para pasar al estudio de la transmisión textual y la reescritura de la comedia, área de especialización de Rodríguez-

Gallego. A la bibliografía sucede el texto crítico de las dos versiones, adornado de un completo sistema de anotación y los correspondientes aparatos de variantes y notas.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La serpiente de metal*, ed. L. Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012. [Autos sacramentales completos, 74 / Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 181] ISBN: 978-3-937734-94-1. 232 pp.

En los breves apuntes iniciales sobre autoría, fecha y representaciones de *La serpiente de metal*, que se apoyan en el estudio de *Los alimentos del hombre* (ed. M. Zugasti), comenta Galván la relevancia de unos de los manuscritos, que conserva la fiesta completa de 1676, para el estudio de las loas sacramentales. El estudio del argumento y la doctrina del auto se centra en las relaciones tipológicas, la integración de materiales varios «en una forma unitaria con un desarrollo progresivo de la letra y el sentido» (p. 11), las variaciones de Calderón sobre las fuentes y las posibles lecturas a que da pie el texto, para concluir con un par de reflexiones sobre la constitución semántica del auto y el estudio de una interpretación histórica relacionada con el ascenso de don Juan José de Austria: «resiste desde posiciones religiosas y morales a la autonomización del sistema político y la puesta en funcionamiento de la opinión pública como fuerza que han de mostrar los gobernantes» (p. 28). Siguen unas páginas sobre la escenografía y la iconografía de Moisés, la cuestión de los «afectos» y su importancia en la interpretación y puesta en escena de la obra, más una sinopsis métrica. El estudio textual justifica que la edición se base en el manuscrito A, conservado en la Bibliothéque de l'Arsenal. Tras la bibliografía, sigue el estudio con el plano de la obra, para cerrar con variantes y el índice de notas.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño* (Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa), ed. F. Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012. [Autos sacramentales completos, 79 / Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 184] ISBN: 978-3-944244-01-3. 282 pp.

La introducción general da comienzo con un comentario sobre la estructura tripartita (en tres movimientos: creación, caída y redención) que sigue el auto de *La vida es sueño* en su recreación de la historia sagrada de la humanidad. Prosigue con un estudio de las relaciones entre las dos versiones del auto y la comedia, que «no son decisivas a la hora de comprender el texto sacramental» (p. 19), como apunta Plata Parga, y un repaso de las interpretaciones que ha recibido el auto, para pasar al estudio bibliográfico y textual de las dos versiones del auto, en un capítulo que comprende también la datación y autoría de la primera versión. Del estudio textual se concluye que la primera redacción ha de basarse en el

manuscrito 16281 de la BNE y la segunda ha de tomar la edición de 1677 como *princeps*. El estudio preliminar se cierra con un estudio de la representación de la segunda versión en el Corpus de 1673 (compañía de actores, memoria de apariencias, loa), otras escenificaciones y unas notas sobre la versificación, más la bibliografía. El texto de la primera versión se anota únicamente en aquellos pasajes no explicados en la segunda versión, y se llega al final con los dos aparatos de variantes y el índice de notas.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Psiquis y Cupido* (Toledo), ed. E. Rull, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012. [Autos sacramentales completos, 77 / Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 183] ISBN: 978-3-937734-98-9. 282 pp.

La primera versión del auto *Psiquis y Cupido* de Calderón, escrito para ser representado en Toledo, es situado primeramente por Rull dentro de las etapas de la dramaturgia sacramental de Calderón. Sigue un extenso repaso sobre el mito de Psique entre el mito, la leyenda, la narración popular y la alegoría, pasando por autores como Mal Lara y Marino hasta llegar a Valdivielso y Calderón, quien también compone una comedia sobre el tema: *Ni amor se libra de amor*, cuyos problemas cronológicos revisa Rull. Tras este preámbulo se aborda en detalle el estudio del auto *Psiquis y Cupido* según sus fuentes, motivos, alegoría y significado, personajes, visión del mundo, etc. Es muy apreciable el extenso estudio dedicado a la métrica del auto, antes de cerrar la introducción con unas breves notas textuales. Bibliografía, texto crítico, aparato de variantes e índice de notas completan la edición.

## 2. LIBROS

FERNÁNDEZ BIGGS, B., *Calderón y Shakespeare: los personajes en «La cisma de Inglaterra» y «Henry VIII»*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.

Esta nueva incursión en la comparación ya tópica entre Calderón y Shakespeare comienza con una introducción histórica al cisma de Inglaterra, que junto a las páginas dedicadas a la dramatización de la historia, sirve de base para el estudio de *La cisma de Inglaterra* y *Henry VIII* como modelos del género trágico y del tratamiento que cada dramaturgo depara a los personajes de una historia de origen común. Como apéndice se ofrece una reflexión sobre los aspectos escenográficos de la pieza calderoniana.

GRANDE YÁÑEZ, M., *De Cervantes a Calderón: claves filosóficas del barroco español*, Madrid, Dykinson, 2012.

El presente libro aborda –una vez más– el estudio de los conceptos filosóficos de desengaño e ingenio, que constituyen la clave del Barroco español, en opinión de Grande Yáñez. En la introducción se explica la crisis de la razón natural en España, coordinadas en las que el desengaño rescata la posibilidad de conocimiento filosófico, dándose la mano con el ingenio, que «sirvió para replantear la dimensión filosófica del tiempo en donde lo percedero y ahora lo momentáneo ganaron relieve frente a lo eterno» (p. 13), como Grande Yáñez pretende probar en Gracián, Quevedo, Calderón y Cervantes. En cada capítulo del libro se estudia uno de estos conceptos: engaño, desengaño, vida y muerte, ingenio, los ingenios (frutos del ingenio, p. 145) y la honra.

PINILLOS, C. (ed.), *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011. [Autos sacramentales completos 75 / Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 117] ISBN: 978-3-937734-93-4. 208 pp.

Conjunto de estudios sobre diversos aspectos de la dramaturgia sacramental de Calderón a cargo de varios estudiosos. Cada uno dispone de una entrada propia en el siguiente apartado. La mayoría de ellos procede del Congreso Internacional «Ingenio, teología y drama en los autos de Calderón», celebrado en Pamplona durante los días 16 y 17 de diciembre de 2010.

SUÁREZ, J. L. (coord.), *Calderón virtual*, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012.

El quinto volumen del *Anuario Calderoniano* está dedicado al estudio de la aplicación de conceptos de la realidad virtual a la obra de Calderón. Junto a los nueve trabajos que componen este monográfico, cuatro estudios de autores calderonianos pertenecen a la sección de novedades de la sección que viene continuación. La idea de base que une las varias aportaciones del monográfico es que unos paradigmas centrales de la cultura barroca del siglo XVII (la vida como sueño, la complejidad e interrelación de la vida sociocultural etc.) reaparecen, aunque sea de forma modificada, en la sociedad de la información del siglo XXI. Cierran el volumen diez reseñas de novedades calderonianas, los resúmenes, el apartado dedicado a las noticias calderonianas y la bibliografía comentada.

### 3. ARTÍCULOS Y CAPÍTULOS EN OBRAS COLECTIVAS

ACEVEDO GONZÁLEZ, H., «El binomio autoridad–potestad y la condena al soldado rebelde: hacia un discernimiento de la alegorización cristiana», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares / Uni-

versidad de Navarra, 2012a, pp. 9-24. [Biblioteca Áurea Digital. Publicaciones digitales del GRISO:

<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23083>]

La aportación de Acevedo González, tras las huellas de Girard y Bandera, se centra en «la función de dique, barrera o *kat-echo* que llevó a cabo el carácter misional y universalista de la Monarquía Católica» (p. 12). Relaciona *La vida es sueño* con el contexto, pues de 1635, fecha de su estreno, data la declaración de guerra de Francia. El estudio del episodio de la condena al soldado rebelde permite ver que procede de una autoridad superior a Segismundo, quien «asume la potestad de Cristo Rey del Universo» en «un paso más allá en la interiorización de la alegorización cristiana» (p. 23).

— «La revelación cristiana en el teatro español: *La vida es sueño*», en *La Biblia en el teatro español*, ed. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012b, pp. 479-491.

Centrado en el pensamiento teológico presente en la dramaturgia de Calderón, Acevedo González propone un diálogo entre la actualidad y el teatro del Siglo de Oro a partir de la revelación cristiana. Desde esta perspectiva comenta *La vida es sueño*, que considera un ejemplo de la asimilación cristiana del género teatral y de las formas de organización política de la Antigüedad.

AICHINGER, W., «Imagen, imagen soñada y romance en Calderón: algunas consideraciones generales», en *Melos y ópsis en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, 75-76, 2012.

En su artículo Aichinger, W. propone un diálogo entre la actualidad y el teatro del Siglo de Oro a partir de la revelación cristiana. Desde esta perspectiva comenta *La vida es sueño*, que considera un ejemplo de la asimilación cristiana del género teatral y de las formas de organización política de la Antigüedad. Hay que tratarlo solo como metáfora, sino situar «la poética del sueño en el centro del análisis del poder creador de Calderón». A partir de ahí, resalta algunas características de la estructura imaginaria de sus comedias y examina el vínculo entre la imagen poética y el ritmo del verso. Así, «el aura de la imagen calderoniana» se caracteriza por los recursos de extrañamiento que emplea y los efectos de su forma métrica predilecta, el romance.

ANTONUCCI, F., «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. M. Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42.1, 2012a, pp. 145-162.

En base a la conciencia que los dramaturgos podían tener de escribir tragedias y desde una perspectiva diacrónica y funcionalista, Antonucci estudia algunas composiciones «de talante trágico» que Calderón compuso entre 1623 y 1630 para comprobar si «activa elementos de un modelo genérico que remite a la tragedia» y si puede verse «un cambio en la con-

figuración de este modelo que coincida [...] con la evolución interna de la dramaturgia calderoniana» (p. 147). Su análisis se centra en las más tradicionales *La gran Cenobia* y *Judas Macabeo*, la renovadora experimentación trágica que supone *La devoción de la cruz* y el fruto maduro de estas tentativas ofrecido en *La vida es sueño*.

- «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón», en *Melos y opsos en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, 75-76, 2012b.

El estudio de Antonucci se acerca a la octava real en el teatro de Calderón, estrofa descuidada en los estudios métricos sobre el poeta, centrada en su presencia y función en las comedias de la *Primera parte*. Según se desprende de su trabajo, la octava tiene función como «marca genérica» dentro de la experimentación del joven Calderón con el paradigma de la tragedia. En seis de los ocho textos que pueden considerarse tragedias de 1636 (*El príncipe constante*, *El purgatorio de san Patricio*, *El sitio de Bredá*, *La devoción de la cruz*, *La gran Cenobia*, *La puente de Mantible*, *La vida es sueño* y *Saber del mal y el bien*) aparece al menos un pasaje en octavas reales con una evidente finalidad emotiva y con conexiones evidentes con temas o situaciones de corte épico, en el quicio entre la herencia renacentista y el estilo sublime gongorino.

- APARICIO MAYDEU, J., «Contribución al análisis de la retórica dramática de Calderón: El Demonio lógico», en *La Biblia en el teatro español*, ed. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 493-499.

En el análisis de Maydeu se distinguen tres tipos de demonio: 1) el demonio teológico, 2) el trágico y 3) el cómico. En su trabajo, Aparicio Maydeu analiza una variante puramente retórica propia de Calderón, que se caracteriza por ser un «pretexto o andamiaje verbal para el funcionamiento de la retórica dramática [...] en sus piezas religiosas no sacramentales, sustentada [...] en el entramado silogístico de la *disputatio* escolástica» (p. 493). Se trata de un personaje que engloba al Espíritu, Genio o Ángel malo de textos como *El purgatorio de san Patricio*, *El gran príncipe de Fez*, *Los dos amantes del cielo*, *Las cadenas del demonio*, etc.

- APOLINÁRIO LOURENÇO, A., «El alcalde de Zalamea en el contexto político peninsular», en *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro: realidad y representación*, ed. A. Apolinário Lourenço y J. M. Usunáriz, Pamplona, Eunsa, 2012, pp. 89-101.

La comparación entre las versiones de *El alcalde de Zalamea* de Lope (de dudosa atribución) y Calderón ofrece para Apolinário Lourenço una serie de puntos en común (*dramatis personae*, trama, etc.) pero un propósito inicial diferente y un resultado más verosímil o natural en Lope que



en Calderón, donde el producto final es más logrado y, del mismo modo, «esquemático y extremado» (p. 94). En otro orden de cosas, estudia la posible relación entre Álvaro de Ataide, quien no por casualidad tiene apellido portugués, con el contexto de redacción de la comedia calderoniana, ya que «recuerda el apoyo concedido por la alta aristocracia portuguesa a la candidatura de este rey de la Casa de Austria al trono de Portugal» (p. 98).

ARELLANO, I., «Materiales bíblicos y alegoría en los autos de Calderón», en *La Biblia en el teatro español*, ed. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012a, pp. 429-440.

La riqueza y variedad de material bíblico que Calderón emplea en sus autos sacramentales —a nivel macro y microtextual— es otra vez blanco del análisis de Arellano. En su opinión, importa apreciar el modo de inserción y adaptación al contexto y su organización estructural dentro del mecanismo alegórico. Así, en ocasiones el manejo calderoniano de la Biblia responde a motivos puramente dramáticos, «de enriquecimiento teatral de las escenas» (p. 437), mientras generalmente se trata de glosas y comentarios doctrinales o patristicos, según un amplio abanico de mecanismos compositivos posibles.

— «El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón, II. Viajes misionales», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012b, pp. 9-38.

En esta ocasión Arellano analiza los viajes misionales, en los que el viajero debe cumplir una determinada misión, vinculada con la *Redemptio* y con los diversos métodos de evangelización. Distingue varias modalidades: la cobranza del tributo universal, poco frecuente, que halla en *La hidalga del valle*; las misiones bélicas y de rescate que buscan liberar oprimidos y socorrer a sitiados, que organizan el viaje en *Lo que va del hombre a Dios*, *El socorro general* y *La nave del mercader*; la entrega de la Esposa presente en *La segunda Esposa* y *Triunfar muriendo*; exploraciones del Mundo en *Psiquis* y *Cupido* (para Madrid); la predicación y extensión de la fe en *La semilla* y *la cizaña*, *Llamados y escogidos*, *El maestrazgo del Toisón*, *El valle de la Zarzuela* y *El nuevo hospicio de pobres*; y complejo mosaico dramatizado en *El árbol del mejor fruto*, con el viaje legendario de Set a la cabeza.

ÁVILA, A., «Los mundos posibles de Calderón de la Barca y Robert Lepage», en *Calderón virtual*, coord. J. L. Suárez, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 51-69.

El auto *El gran teatro del mundo* se pone en relación en este trabajo con la película *Possible Worlds* de Lepage, a partir del concepto de «mundos posibles». Según Ávila, tanto Calderón como Lepage consideran al

hombre dueño de su albedrío pero supeditado a un orden externo, cuestionando desde diferentes perspectivas la importancia de los valores mundanos y tratando de causar la emoción del público mediante el «reflejo de realidades superiores en escenas cotidianas» (p. 66).

BARRIO OLANO, J. I., «*La aurora en Copacabana y La sibila del Oriente: encuentros calderonianos entre el Este y el Oeste*», en *Teatro y religión*, ed. J. G. Maestro, *Theatralia*, 14, 2012, pp. 83-92.

Dentro de los *East / West Studies*, Barrio Olano analiza dos comedias religiosas de Calderón: así, considera que la interrelación entre españoles e incas, de un lado, y de Salomón y la reina Saba, de otro, son «encuentros dogmáticos que comparten los mismos signos, especialmente el de la cruz y el de la intervención mariana» (p. 89).

BELLONI, B., «La evolución de la figura del morisco en el teatro español del Siglo de Oro», en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011, Pamplona, 3 de agosto de 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, pp. 35-46. [Publicaciones digitales del GRISO: [http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22701/1/ActasJISO2011\\_03\\_Belloni.pdf](http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22701/1/ActasJISO2011_03_Belloni.pdf)]

Una cala en su estudio del «proceso de estereotipización de la figura histórica del morisco» (p. 35) desde la Edad Media y el teatro prelopesco lleva a Belloni a comentar *Amar después de la muerte* de Calderón, que culmina la trayectoria de este personaje que representa a una minoría retratada generalmente «a través de matices esencialmente cómicos, por haber absorbido las modalidades de la banal y rígida categorización del acervo cultural religioso que se proyecta en el mundo sajón, la versión de los cristianos nuevos» (p. 43).

BERRUEZO SÁNCHEZ, D., «*Il Novellino* de Masuccio Salernitano en algunas comedias de Lope y Calderón», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. S. Boadas, F. E. Chávez y D. García Vicens, Barcelona, PPU / ALEPH, 2012, pp. 139-149.

El trabajo de Berruezo Sánchez profundiza en las similitudes existentes entre algunas novelas *masuccianas* y algunas comedias áureas. Tras presentar la vida y obra de Masuccio, ofrece un panorama sobre la recepción de *Il Novellino* en España, punto de partida para el análisis detenido de la presencia de los cuentos del italiano en Lope de Vega (*Castelvines y Montesés*, *El alcalde de Zalamea* atribuido y *El mejor alcalde el rey*) y Calderón (*El alcalde de Zalemea*).

BLANCO, M., «Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633)», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. M. Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42.1, 2012, pp. 121-144.

Durante el período comprendido entre 1623-1633 se forja un nuevo aristotelismo, renovado y menos dogmático, que marca la superación de la concepción renacentista de la tragedia. Esta reflexión teórica «señala y acompaña uno de los momentos fecundos de un tipo de teatro trágico a la española» (p. 122); esto es, el cambio de modelo teórico se refleja en la praxis teatral, como se aprecia, según Blanco, durante los años en que conviven el viejo Lope y el joven Calderón, cuyas obras por entonces muestran un gran interés por el conflicto paterno-filial y los encuentros casuales con reconocimientos fatales, entre otros «elementos estructurales de la tragedia antigua», que no son simples «propiedades superficiales y vistosas del modelo» (p. 142).

CAAMAÑO ROJO, M.<sup>a</sup>, «Pseudoausencia y pseudopresencia de la madre en Calderón de la Barca», en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, coord. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 119-146.

De nuevo a vueltas con la figura de la madre en el teatro de Calderón, Caamaño Rojo atiende a las madres calderonianas, ajenas al universo bíblico o mitológico, y se fija tanto en las presencias efectivas y relevantes sobre las tablas como a sus ausencias, que también pueden resultar determinantes para el curso de la acción. De este modo, establece una útil tipología que comprende madres muertas, madres ausentes y determinantes como motor de la trama, madres aparentes o falsas madres y madres reales con efectiva presencia escénica (p. 120). El detenido examen de estos casos permite a Caamaño concluir que Calderón se muestra reactivo «a exponer sobre el tablado a la madre en todo su esplendor» (p. 143). Asimismo, el dramaturgo limita la presencia escénica de la madre al ámbito de las fiestas mitológicas, y ya en comedias más cercanas al *hic et nunc* del público se decanta por presentar al personaje de modo reducido, cuando se ve obligado a ello y sin explotar sus potencialidades dramáticas (pseudopresencia); por el contrario, cuando no se trata de una inclusión forzada, «le otorga relevancia como personaje aludido con un papel determinante como germen de la trama (pseudoausencia)» (p. 144).

CASTRO RIVAS, J., «“Y si del planeta cuarto es iluminar la esfera”: la figura de Felipe IV en *La banda y la flor* de Calderón de la Barca», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares / Universidad de Navarra, 2012, pp. 35-49. [Biblioteca Áurea Digital. Publicaciones digitales del GRISO:

<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23085>]

Una reflexión sobre el reinado de Felipe IV y la reivindicación de su figura deja paso al estudio de su reflejo en *La banda y la flor*. Castro Rivas presenta la comedia y analiza la presencia del monarca en la relación so-

bre la jura del príncipe Baltasar Carlos, donde «no es un personaje accesorio o prescindible, en él recaen todas las características distintivas de la realeza» (p. 41): origen sagrado de su poder, buen jinete, vocación artística, etc., en una exaltación de la imagen de Felipe IV.

COBO ESTEVE, M., «Calderón: filosofía eterna de una honra a la luz de La zapatera prodigiosa», en «Scripta manent». Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011, Pamplona, 3 de agosto de 2011), ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, pp. 105-114. [Publicaciones digitales del GRISO: [http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22706/1/ActasJISO2011\\_08\\_Cobo.pdf](http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22706/1/ActasJISO2011_08_Cobo.pdf)]

En este trabajo se estudia «la farsa violenta» de *La zapatera prodigiosa* a partir del concepto de honor y honra que García Lorca toma de los dramas de Calderón, y en especial de *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*. Con estas bases García Lorca presenta a los protagonistas de su pieza como seres marginados y oprimidos por la sociedad pero que no quieren renunciar a sus deseos y, para ello, «construyen un mundo irreal al margen de lo establecido; un mundo de fantasía con el que poder sobrevivir» (p. 107).

CUÑADO LANDA, J. A., «Cuestiones textuales sobre *El príncipe constante* de Calderón de la Barca», en «Scripta manent». Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011, Pamplona, 3 de agosto de 2011), ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, pp. 139-155. [Publicaciones digitales del GRISO: [http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22709/1/ActasJISO2011\\_11\\_Cunado.pdf](http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22709/1/ActasJISO2011_11_Cunado.pdf)]

Dejando de lado el debate sobre la importancia y utilidad de las correcciones de Vera Tassis, Cuñado Landa analiza la importancia de los once testimonios impresos conservados del siglo XVII (*Partes*, *suestras*, *Diferentes*, *Escogidas*...) para la tarea de editar *El príncipe constante*, comedia que presenta numerosos problemas textuales. Luego de esbozar el panorama textual, realiza la filiación de los testimonios y su relación con la labor editorial de VT, más la relevancia del manuscrito con los versos que el poeta dedicó a burlarse de Paravicino.

DELMONDES, K. F., «La batalla de Fuenterrabía en la comedia calderoniana *No hay cosa como callar*», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. S. Boadas, F. E. Chávez y D. García Vicens, Barcelona, PPU / ALEPH, 2012, pp. 165-171.

En primer lugar, Delmondes repasa los detalles principales de la batalla de Roncesvalles, para contrastar los hechos históricos con las referencias presentadas en *No hay cosa como callar*. Según mantiene, Calderón se

muestra «muy fiel» a los personajes y sucesos históricos, que sitúa como telón de fondo para la trama principal de la comedia.

- DIETZ, D. T., «*La vida es sueño*, Autos and Comedia: God, Segismundo, and Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 64.1, pp. 131-146.

Un repaso por las comparaciones críticas entre la comedia y el auto (con dos versiones) homónimos abre el trabajo de Dietz, quien sitúa al personaje de Dios en el centro de los autos, subraya la importancia de la dramatización de los dogmas de la Trinidad y la «Emanación Inteligible» y, por fin, explora cómo Calderón, «as priest and dramatist», entendía los sueños en relación con el título dado a esta trilogía, cuyo proceso de re-escritura puede tener que ver con su ordenación y con su evolución personal.

- DOMÍNGUEZ MATITO, F., «El acento equívoco: variantes sobre un motivo desde Lope a Moreto, pasando por Tirso y Calderón», en *Melos y ópsis en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, *Iberoromania*, 75-76, 2012.

*Lo que puede la aprehensión* (1648-1653), comedia palatina de Moreto donde la acción parte de un «enamoramiento de oídas» y se desarrolla un tópico «engaño a los sentidos». Moreto parte de *Mirad a quién alabáis* de Lope, comedia palatina y dos piezas de capa y espada *La celosa de sí misma* de Tirso y *La desdicha de la voz* de Calderón, así que Domínguez Matito estudia la reutilización de estos materiales por parte de Moreto, haciendo especial hincapié en el motivo estructurante del acento y la voz, que remodela especialmente a partir de Calderón.

- DUARTE, J. E., «Improperios en los autos sacramentales», en *Los poderes de la palabra: el impropio en la cultura hispánica del Siglo de Oro*, ed. C. Pérez-Salazar, C. Tabernero y J. M. Usunáriz, 2012a, pp. 103-121.

Un tema esencial del auto sacramental de Calderón es la batalla entre contrarios, un marco en el que Duarte analiza los improperios y descalificaciones entre bandos enfrentados: aborda así los insultos dirigidos al demonio y sus distintas manifestaciones (Culpa, pecados, Judaísmo...), el lenguaje de los villanos y las burlas o acciones de mofa («dar vayas») destinadas a atacar o ridiculizar a algún personaje. Cada uno de estas formas de impropio posee su propia función: mostrar la verdad teológica, transmitir humor y la crítica de ciertas actitudes.

- DUARTE, J. E., «‘Melos’ y ‘ópsis’ en el auto sacramental», en *Melos y ópsis en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, *Iberoromania*, 75-76, 2012b.

El recuerdo de las ideas de Frye sobre *melos* y *ópsis* a propósito de las relaciones que la literatura mantiene con la música y la pintura permite a Duarte adentrarse en el género sacramental, que no constituye «simplemente un espectáculo teatral, sino que estaría formado en su identi-

dad por una serie de elementos esenciales (la música sería uno de esos elementos básicos) para constituir un rito, una celebración comunitaria que lo acercaría a otros ritos como, por ejemplo, la misa» (p. XX). A continuación estudia la música en el auto sacramental de Calderón, que no posee solo una función ornamental o estética, sino que contribuye a estructurar la obra, caracterizar personajes e incluso permite al público sentirse partícipe de la representación, «convertirse en ese pueblo feligrés que asiste a un acto en el que él también participa y es protagonista» (p. XX), gracias al uso del personaje de la Música como una suerte de comentarista. Los otros puntos abordados por Duarte son la microestructura del conjuro y su relación con la métrica, aspecto ya presente en Valdivielso, y, al fin, las relaciones con la pintura y la emblemática en los autos de Lope, si bien no alcanza los logros calderonianos en este campo.

ESCUDERO, J. M., «Calderón y las etimologías fingidas en *El laberinto del mundo*», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012, pp. 39-54.

Al margen de otras cuestiones de interés que comenta con brevedad, Escudero se centra en el estudio del uso que Calderón hace de las etimologías aparentes (no filológicamente rigurosas) que constituye el componente fundamental para la estructuración de la alegoría a partir de una historia mitológica. Así, el relato del Minotauro, Teseo y Ariadna se diviniza en *El laberinto de Creta* mediante el empleo artístico e intencional de la etimología, que en ocasiones se acumulan para un mismo caso.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», en *Travestir au Siècle d'Or et aux <sup>xx</sup>-<sup>xxi</sup> siècles: regards transgénériques et transhistoriques*, ed. N. Dartai-Maranzana y E. Marigno, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 67-83.

Tras un excelente repaso de la problemática que plantea el disfraz masculino en la comedia (la especialización de actrices en la representación de papeles masculinos, la cuestión de la censura y el decoro moral, amén de indagaciones sobre la actitud del dramaturgo con respecto a la mujer y peligrosos acercamientos a cuestiones de género, estudios *queer*, etc.), Fernández Mosquera estudia la reducida presencia del disfraz del hombre vestido de mujer en la comedia con el ejemplo de *Las manos blancas no ofenden* de Calderón, una escasez que en parte se debe «a los condicionamientos sociales que dificultaban el travestismo femenino en contextos no carnavalescos» (p. 71). En esta comedia destaca el tratamiento que el poeta dispensa a los «disfraces cruzados», esto es, a la diferente presentación del disfraz masculino de Lisarda, considerado como natural, frente a

la cuidada atención prestada al disfraz femenino de César, para el que se muestran una serie de prudentes prevenciones (p. 74).

- GALOFARO, M., «*Los empeños de un acaso*, comedia de capa y espada de Pedro Calderón de la Barca: el aspecto cómico», en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011, Pamplona, 3 de agosto de 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, pp. 209-221.

[Publicaciones digitales del GRISO:

[http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22715/1/ActasJISO2011\\_16\\_Galofaro.pdf](http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22715/1/ActasJISO2011_16_Galofaro.pdf)]

Tras exponer algunos de los motivos por los que conviene tener en cuenta los diferentes géneros dramáticos y sus convenciones al acercarse al teatro del Siglo de Oro, Galofaro atiende a los elementos cómicos de la comedia *Los empeños de un acaso*. Precisamente se trata de un ejemplo excelente porque el comienzo turbulento deja paso a un final feliz, y queda claro que la comedia no pertenece al universo trágico.

- GARCÍA SOORMALLY, M., «El cuerpo sin marca en *El Tuzaní de la Alpujarra*», *Bulletin of the Comediantes*, 64.1, pp. 111-129.

Más que drama histórico, *El Tuzaní de la Alpujarra* es «una tragedia social y un conflicto identitario» reflejado en el título. Porque, según García Soormally, el marbete *Amar después de la muerte* «oculta el protagonismo del morisco noble que no tenía cabida en España» (p. 111). Por eso, este trabajo analiza cómo los personajes moriscos constituyen un «cuerpo sin marca» que merced a su ambivalencia puede asimilarse tanto a la cultura cristiana como a la musulmana, tal como se aprecia especialmente en la figura del protagonista Álvaro Tuzaní, «morisco de reciente conversión pero no por ello menos íntegro moralmente» (p. 111). Pues, tal como se defiende, a Calderón le importan los sujetos consecuentes consigo mismo y con sus acciones, por encima de las barreras culturales.

- GONZÁLEZ PUCHE, A., «La experiencia como director frente a varios autores del teatro áureo, entre ellos Miguel de Cervantes», en «*Pedro de Urdemalas*», *la aventura experimental del teatro cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 155-167.

El autor pasa revista a su experiencia como director dramático, currículum en que se cuenta el espectáculo «*Hombre pobre todo es trazas* y varios entremeses» que montó en Chile, *El astrólogo fingido* para un público chino y *El gran teatro del mundo* que representó en Colombia y su proyecto de *La vida es sueño* para Rusia.

- GREER, M. R., «Mirror Neurons, Theatrical Mirrors and the Honor Code», en *Calderón virtual*, coord. J. L. Suárez, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 85-100.

En este trabajo, Greer pone en diálogo el descubrimiento de una clase de células cerebrales denominadas «neuronas espejo», que pueden ayudar a conocer la base biológica de la naturaleza preconceptual del conocimiento humano, con la teoría lacaniana de la formación de la subjetividad humana en el espacio del otro. Con estas bases analiza la naturaleza intersubjetiva del honor expuesta por Lope en *Los comendadores de Córdoba*.

GREER, V., «Metatheater in *El mágico prodigioso*: Defending the *Auto de fe*?», *Bulletin of the Comediantes*, 64.1, pp. 75-87.

El presente trabajo sobre el metateatro en *El mágico prodigioso* pretende destacar «the political resonance of that metatheater in conjunction with the theatricality of the Spanish Inquisition's *auto de fe*» (p. 75). Grefer presenta primero cómo era la ceremonia de los autos de fe centrado en su aspecto performativo para preguntarse si en tiempos de Calderón era necesario defender las prácticas inquisitoriales. Sigue un estudio de la dimensión metateatral en la comedia y sus nexos con los autos de fe (la autoinculpación de los pecados, la inocencia de Justina y las acusaciones secretas, la confiscación demoníaca, etc.), para concluir que Calderón defiende «the entire operational structure of the Spanish Inquisition», cuestión quizás ampliable a más obras del poeta (p. 84).

GUTIÉRREZ MEZA, J. E., «La onomástica y la toponimia de *La aurora en Copacabana* de Calderón», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. O. A. Sâmbrian, M. Insúa y A. Mihail, Craiova, Editura Universitaria, 2012a, pp. 226-238.

Un buen acercamiento a la especificidad de *La aurora en Copacabana*, única comedia indiana de Calderón, consiste en el estudio del vocabulario (onomástica y toponimia) «indiano», que se orienta a situar al público al exótico Nuevo Mundo. Así, Gutiérrez Meza estudia los nombres de Copacabana y Faubro, más los personajes históricos, tanto del lado de los conquistadores como de los indígenas, y dedica un interesante análisis al nombre de Tucapel, Guacolda, Glauca y Andrés Jaira, cuya ascendencia y descendencia traza con solvencia. De este modo, prueba que *La aurora en Copacabana* bebe de una diversidad de fuentes históricas y literarias, para erigirse en «modelo de cómo dramatizar la historia de la conquista y la evangelización del Perú» (p. 234).

— «La polimetría en la representación de la conquista y evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón», en *Melos y ops en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, 75-76, 2012b.

En un nuevo asedio a *La aurora en Copacabana* que ha editado como tesis doctoral (defendida en diciembre de 2012), Gutiérrez Meza se acerca a la polimetría de la comedia en relación con su estructura, a partir de



las ideas de Vitse. Primero se ofrecen algunas notas sobre la versificación típica de Calderón, para, previa presentación del método vitsiano y las aportaciones de Antonucci, aplicarlo a la estructura de esta pieza Calderón. GÜNTERT, G., «El espejo, el laberinto y “la gran máquina del mundo”: Tasso, Herrera, Marino, Góngora, Lope y Calderón», en *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre literatura del Siglo de Oro*, ed. I. López Guil, G. M.<sup>a</sup> Schneider y C. Albizu Ayegui, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 381-413. [Trabajo parcialmente publicado como «Sette di simmetria: i poeti del primo Seicento di fronte alla varietà del mondo», en *Parallelismen. Parallélismes. Paralelismos. Mélanges de littérature et d'analyse culturelle offerts à Peter Fröhlicher*, ed. M. Burkhardt, A. Plattner y A. Schorderet, Tübingen, Günter Narr, 2009, pp. 97-111<sup>1</sup>.]

En este trabajo sobre las transformaciones del motivo del espejo y el laberinto, Güntert toca la poesía de Bernardo y Torquato Tasso, Lorenzo de' Medici, Fernando de Herrera, Giovanni Battista Marino, Luis de Góngora y Lope de Vega, antes de ofrecer algunas reflexiones sobre Calderón: en ellas se centra en el estudio de los cuatro elementos como figura de totalidad («Summationsschemata») en pasajes de *La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *Eco y Narciso*, *Argenis* y *Poliarco* y *A secreto agravio, secreta venganza*, donde atribuye a esta metáfora cósmica un significado metadramático o filosófico estético.

HERNÁNDEZ ARAICO, S., «De alabanza heroica a ambigüedad trágica: el daviismo de Lope, Godínez, Tirso y Calderón», en *La Biblia en el teatro español*, ed. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 697-705.

La historia del rey David, repleta de altibajos, explica su atractivo como personaje dramático. Hernández Araico estudia la evolución de la visión de esta figura en el teatro español a lo largo de los siglos XVI y XVII. Se centra para ello en algunos textos (*Las hazañas del segundo David* de Lope, *La venganza de Tamar* de Tirso, *Las lágrimas de David* de Godínez y *Los cabellos de Absalón* de Calderón), que representan en conjunto las etapas principales de la ejemplaridad del rey David: 1) el ascenso de pastor a rey es-

<sup>1</sup> Este trabajo ya vio la luz en lengua italiana, pero el propio Güntert señala que es un trabajo parcialmente inédito porque ha añadido varias páginas nuevas, varias de ellas dedicadas a Calderón. En este volumen se reeditan también un par de estudios sobre Calderón ya publicados, por lo que solo doy noticia de sus títulos: «El sabio en el baile: Boscán, Calderón y una fuente común», pp. 71-79 (publicado en 1993) y «Vélez de Guevara, Calderón y *La niña de Gómez Arias*: dos modos de concebir el universo de valores», pp. 429-444 (de próxima aparición en las Actas del XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón), más la presentación de su libro *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*, pp. 415-428.

cogido por Dios y la victoria sobre Goliat; 2) la contrición de David por sus pecados y la petición de perdón a Dios y 3) el dolor ante la discordia y muerte de sus hijos más el perdón a los rebeldes. Subraya que para entender estas variaciones dramáticas se debe valorar el la corriente tradicional de davidismo que resurge en la primera mitad del siglo xvii. HERNANDO MORATA, I., «El romance de Góngora “Cuatro o seis desnudos hombros” en el teatro de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5, 2012a, pp. 233-261.

- En una nueva muestra de la admiración que Calderón profesaba a Góngora, Hernando Morata estudia la presencia del romance gongorino «Cuatro o seis desnudos hombros» en un trío de comedias calderonianas: *No hay burlas con el amor*, *Las manos blancas no ofenden* y *El Faetonte*, casos en los que posee una función ornamental y un valor enfático por cuanto resalta ciertos momentos de la trama al igual que la música, por ejemplo.
- «En torno al texto de *El príncipe constante*, de Calderón: el manuscrito 15.159 de la BNE», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88, 2012b.
- El trabajo comienza con un rápido panorama sobre los manuscritos dramáticos conservados para centrarse en el estudio concreto de *El príncipe constante y esclavo por su patria*, manuscrito conservado en la BNE que contiene casi 200 versos más que los testimonios impresos de la comedia. Ante la imposibilidad de identificar al copista responsable, Hernando Morata analiza los rasgos más notables del texto: la ampliación del papel del gracioso, cambios en otros personajes y el mayor desarrollo de las acotaciones. Después estudia la relación con los testimonios impresos y comprueba cómo en el manuscrito se clarifican algunas ambigüedades, se sacrifica la retórica a favor del sentido y se modifican algunos usos típicos de Calderón, entre otra serie de cambios que permiten afirmar que el manuscrito constituye una segunda versión de la comedia, seguramente no salida de la mano de Calderón.
- «En torno al texto de *El príncipe constante*, de Calderón: la tradición impresa», *Criticón*, 116, 2012c, pp. 91-111.

En el rompecabezas textual de *El príncipe constante* valen de poco las piezas que ofrece la *Primera parte* y el manuscrito 15159 de la BNE, que Hernando Morata descarta rápidamente como texto base para la edición crítica que prepara. Con este trabajo se pretende ofrecer una solución que solvete los problemas a partir del análisis de las variantes obtenidas en el cotejo de los testimonios impresos del siglo xvii localizados hasta ahora. De este demorado estudio concluye Hernando Morata que debe escogerse la suelta incluida en la *Sexta parte de escogidas* (conservada en Friburgo) porque presenta el texto más cercano al que compuso Calderón.

- «“Este paso ya está hecho”, otra vez. La dama triste o melancólica en Calderón», en *«Scripta manent». Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011, Pamplona, 3 de agosto de 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012d, pp. 241-254. [Publicaciones digitales del GRISO: [http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22739/1/ActasJISO2011\\_19\\_Hernando.pdf](http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22739/1/ActasJISO2011_19_Hernando.pdf)]

Las referencias metaliterarias presentes en el teatro de Calderón centran el trabajo de Hernando Morata: tras repasar el panorama crítico sobre las alusiones a convenciones y usos dramáticos en la creación calderoniana, los «pasos» (escenas o situaciones) que se repetían en el drama áureo, estudia «la expresión por una dama de la tristeza o melancolía que sufre» (p. 243), un paso frecuente en Calderón. Su estudio explica cómo la revelación de los sentimientos de la dama suele responder a peticiones de otros personajes más que a su propia voluntad, la causa de la pena nace de un problema amoroso o de la amenaza de malos presagios, con el jardín como espacio privilegiado, etc.

- HOFFMAN, M. F., «Why and how *tú* in three plays by Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, 89.6, 2012, pp. 571-598.

El trabajo de Hoffman pretende cubrir el vacío de estudios cuantitativos sobre los factores que contribuyen a la variación en los tratamientos de segunda persona del español en el siglo XVII. Teniendo en cuenta los factores de familiaridad y estatuto social, se ofrece un análisis tanto cuantitativo como cualitativo de «tú» en *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza*.

- KLUGE, S., «“Yo, que al teatro del mundo / cómica tragedia fui”: mito, tragedia, engaño y alegoría en *Eco* y *Narciso* de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 169-196.

Según Kluge, en *Eco* y *Narciso* se puede apreciar la convivencia de dos perspectivas sobre la materia mitológica: una lectura trágica de la historia en un primer nivel y, por otro lado, una interpretación simbólica –moral–, visto desde una perspectiva trascendental, «considerado desde allí como otra comedia humana efímera más dentro del gran teatro del mundo» (p. 171). De este modo, *Eco* y *Narciso* es un «ensayo trágico» donde Calderón también medita sobre «la convergencia de lo cómico y lo serio» (p. 192).

- LAUER, A. R., «Aspectos retóricos en el auto sacramental de *El tesoro escondido* de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 197-214.

En base a la tardía datación de *El tesoro escondido* (1679), Lauer considera que debe constituir la cúspide del estilo retórico de Calderón. De acuerdo con esto, estudia las figuras retóricas más sobresalientes en el auto: acumulación, epíteto, etimología, exclamación, interrogación, metáfora y paralelismo.

LOBATO, M.<sup>a</sup> L., «Historiografía de los géneros teatrales breves: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 6, 2012, pp. 153-173.

De inicio, subraya el retraso que los estudios sobre el teatro breve tienen respecto a otras facetas del arte dramático, especialmente frente a sus hermanos «mayores», y las razones que explican este desfase. Según Lobato, en tal tesitura se corre el peligro de deformar la escena teatral del Siglo de Oro. Las páginas que siguen ofrecen un recorrido por los estudios y ediciones del teatro breve (Calderón incluido) hasta el presente, y acaba con algunos caminos que todavía deben recorrerse: las fiestas teatrales fuera del territorio peninsular, una mayor atención a la puesta en escena del teatro breve, su poética, etc.

LÓPEZ MARTÍN, F. J., «Definiendo las reglas del juego: Calderón y el espacio virtual», en *Calderón virtual*, coord. J. L. Suárez, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 71-83.

*Eco y Narciso* y *La vida es sueño* son dos ejemplos del modo en que Calderón logra involucrar al público en su ficción, en una realidad imaginaria, cuestión que para López Martín puede compararse con el uso de información y la participación del público en videojuegos masivos como *Diablo*, *World of Warcraft* y *Second Life*. Así, prueba que Calderón constituye un precedente en el camino hacia la realidad virtual.

LÓPEZ PIELOW, F., «Función y significado de una determinada simbología “barroca” del poder en la obra de Calderón», en *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro: realidad y representación*, ed. A. Apolinário Lourenço y J. M. Unzueta, Pamplona, Euns, 2012a, pp. 221-230.

El estudio de López Pielow se centra en los medios estéticos empleados por Calderón: según ella, en su obra «se produce una divinización del concepto verbal» y «las cosas se animan y se divinizan» en forma de alegorías, emblemas y símbolos (p. 221). Anclada en las teorías de Benjamin, desarrolla su análisis en *Eco y Narciso*, *El mayor monstruo del mundo* y *Los cabellos de Absalón*, haciendo hincapié en la imbricación de ideas en el texto y la construcción del lenguaje poético.

— «Mecanismos discursivos y su manifestación textual a través del ritmo, la metáfora y el mito en el teatro de Calderón», *Melos y ópsis en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, 75-76, 2012b, pp.

El trabajo de López Pielow trata de destacar el elemento discursivo en el teatro de Calderón, en base a las ideas de Hugo Friedrich (*Das fremde Calderón*) sobre el teatro calderoniano como cultivo del discurso. En concreto, se estudia la dualidad léxica y etimológica de ciertas constantes de su dramaturgia, conjuntamente con los recursos manieristas que emplea para otorgar musicalidad y ritmo a sus composiciones.

MAESTRO, J. G., «¿Hay un Calderón trágico?», en *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012a, pp. 342-351.

Una vez más, Maestro niega la condición trágica de *El príncipe constante* de Calderón y la funcionalidad de la etiqueta «tragedia cristiana» para obras similares, ya que este texto se articula en torno al martirio y «la idea de una muerte redentora por la fe» (p. 351). Para probarlo, analiza algunas de las características formales y funcionales de don Fernando (lenguaje decoroso, personaje subordinado a la acción, orden moral trascendente, figura plana y carencia de experiencia subjetiva).

— «Política y Literatura programática o imperativa» y «El teatro cómico breve de Calderón como teatro político», en *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012b, pp. 351-379.

En otros dos capítulos de este estudio, Maestro analiza el teatro cómico breve de Calderón, que caracteriza como literatura imperativa o programática de naturaleza política, no teológica (p. 351). Así, propone una interpretación materialista de esta sección de la dramaturgia calderoniana donde estudia el sentido que adquieren en él los conceptos de humor, risa, grotesco y parodia, recursos principales que sirven a Calderón para «consolidar [...] los valores de la España barroca, contrarreformista y aurisecular» (p. 352).

MARCHAL-WEYL, C., «Calderón de la Barca adapté par Scarron: effets de la francisation sur la structure de la Comedia, dans *La Fausse Apparence*», en *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle). De la traduction au transfert culturel*, dir. C. Couderc, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 177-189.

Uno de los adaptadores de Calderón en Francia es Scarron, encargado de llevar a la escena francesa *La Fausse Apparence* (1657), construida a partir del modelo de *No siempre lo peor es cierto*. El estudio de Marchal-Weyl estudia las modificaciones que realiza en el título, la intriga, la geografía de los lugares y las dos modalidades de expresión de los sentimientos (el aparte y el monólogo), mostrando «una fidelidad superficial a su modelo» pero «modifica la estructura para adaptarlo a una dramaturgia de exigencias diferentes a la española» (p. 189, la traducción es mía).

MARTÍNEZ BERBEL, J. A., «La historia sobre las tablas: variaciones del discurso histórico-religioso en el teatro áureo», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 6, 2012, pp. 133-152.

[<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Berbel.pdf>]

Dentro del drama de materia histórica y sus problemas, Martínez Berbel se centra en el estudio de «las diferentes opiniones que el teatro vierte sobre unos mismos sucesos históricos en virtud de los más variados criterios» (p. 134), prestando especial atención a aquellos textos que parecen mostrar una disensión o una postura heterodoxa respecto a la autoridad política. Se centra para ello dos puntos: 1) el conflicto flamenco (donde entra *El sitio de Bredá* calderoniano) y 2) las relaciones con judíos, moros y conversos (*Amar después de la muerte*). En el primero de ellos, aprecia que las comedias dependiendo de la fase en que se encuentre el conflicto en Flandes, responden a intereses diferentes y ofrecen una imagen diversa de los españoles y sus enemigos. En el segundo, subraya la compleja situación derivada de tantos siglos de convivencia, que dejaba a los dramaturgos en un terreno un tanto indefinido. Al final, avisa que los «deslices» se desmienten por el enunciador o el decoro restaurado, si bien constatan que las opiniones no son tan monolíticas (p. 150).

MATA INDURÁIN, C., «El ornato retórico de *La siembra del Señor* (o *Los obreros del Señor*) de Calderón», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011, pp. 55-75.

En sintonía con un trabajo anterior, Mata Induráin aborda los elementos empleados para el adorno retórico del auto y su función, según el siguiente esquema: figuras de posición y repetición, de amplificación y de omisión, de apelación, las imágenes y metáforas (tropos), los conceptos doctrinales representados visualmente, los elementos mitológicos y la música.

MENSCHING, G., ROLSHOVEN, J., y TIETZ, M., «Concordancia calderoniana: estado de la cuestión», *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 333-353.

El trabajo de Mensching, Rolshoven y Tietz repasa la historia del proyecto de la *Concordancia calderoniana* desde sus inicios con Hans Flasche, explica los objetivos de la continuación llevada a cabo para los dramas y las comedias, que sigue a los frutos ya conocidos sobre autos sacramentales y teatro cómico breve. El texto explica asimismo el método de trabajo y de consulta, con lo que constituye una adecuada guía de uso para todos los interesados. Concluye con unas reflexiones sobre la importancia de las concordancias (no solo calderonianas).

MILLER, S., «Pérez-Reverte entre la ékfrasis y la ilustración del texto narrativo: *El sol de Breda* y *El pintor de batallas*», en *Talentos múltiples*, ed. C. Becerra Suárez y S. Pérez Pico, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 97-118<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> No he podido consultar este trabajo.

MOCHÓN CASTRO, M., «*El Josef de las mujeres: la heterodoxia en la ortodoxia*», en *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012, pp. 114-134.

Dentro del quinto capítulo del libro dedicado a «Las sabias de la tradición», Mochón Castro estudia *El Josef de las mujeres*. Calderón convierte «una leyenda religiosa tan ortodoxa en una obra cuyo mensaje respecto a la posición otorgada a la mujer era tan nuevo cuan subversivo» (p. 114). Si en otras comedias (*Los dos amantes del cielo*, *Las cadenas del demonio*...) el proceso de conversión es similar a partir de un proceso reflexivo, este caso se diferencia por el protagonismo femenino. De este modo, Eugenia debe defender y reivindicar su capacidad intelectual en una serie de batallas que libra y vence en su alma (p. 127).

MONCUNILL BERNET, R., «El optimismo antropológico calderoniano en sus autos sacramentales», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012, pp. 77-93.

Este trabajo es una síntesis de una parte del libro arriba comentado. Moncunill ubica la visión del hombre de Calderón en el contexto histórico de su tiempo, lo imbrica en las disputas religiosas, destaca la impronta jesuita y niega su visión pesimista tradicionalmente vinculada al período barroco. Por el contrario, defiende un optimismo antropológico fundado en la filiación divina del hombre, la confianza en su naturaleza, la Redención y su libertad.

MONTIEL, C.-U., «Coreografía de la expectación, tonos e indicios musicales en *El entremés de los instrumentos*», en *Calderón virtual*, coord. J. L. Suárez, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 145-167.

Con *El entremés de los instrumentos* como punto de partida, Montiel analiza el vínculo entre la música y el estímulo de expectativas en el auditorio. El canto, el baile y el uso de diferentes instrumentos deben orientarse a controlar la reacción emotiva del público a partir de los indicios musicales, empresa en la que tiene que colaborar el comediógrafo, el director y el compositor-intérprete.

NDALIANIS, A., «Lost, Fan Culture and the Neo-Baroque», en *Calderón virtual*, coord. J. L. Suárez, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 35-50.

El estudio de la serie televisa *Lost* y *The «Lost» Experience*, un *reality game* derivado de la anterior forma entretenimiento, Ndalíanis estudia cómo el sentido del texto se hace depender de un público conocedor de nuevas formas de narración (social networking), produciendo un espacio performativo y neobarroco, de grandes similitudes con el período del Barroco.

PATERSON, A. K. G., «El triunfo de la agudeza en *El pintor de su deshonra* (auto)», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C.

Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012, pp. 95-106.

Desde la perspectiva de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, el análisis de Paterson desvela los juegos ingeniosos presentes en el auto *El pintor de su deshonra*, de Calderón. En contraste con la comedia homónima, el catálogo abarca desde la «retórica extravagante, hasta es-trambótica» (p. 100), de Lucero, hasta el discurso del Pintor Divino, en un camino ingenioso que conduce al sentido llano: la adoración eucarística.

PEÑA PIMENTEL, M., «Aplicación de mapas de tópicos al análisis semántico de algunas comedias de Calderón», en *Calderón virtual*, coord. J. L. Suárez, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 115-130.

La propuesta metodológica de Peña Pimentel consiste en la aplicación de los mapas de tópicos, herramienta que ayuda a estructurar la información de cada comedia, al conjunto de comedias de Calderón. Mantiene que la realización de un «mapeo» de los componentes de las obras y sus relaciones permite analizar las comedias desde una perspectiva tanto particular como colectiva.

PÉREZ-MAGALLÓN, J., «Calderón y Zamora, ¿un Barroco ilustrado», *Edad de Oro*, 31, 2012, pp. 241-255.

Un repaso de la noción de «barroco» deja paso a un análisis de los elementos ilustrados de la dramaturgia de Calderón y de algunas piezas de Antonio de Zamora. Del primero Pérez-Magallón selecciona *La estatua de Prometeo* (1670-1674) y se centra en la importancia que se concede a las ciencias, el empleo metafórico de la luz asociada a la enseñanza y el tratamiento de la mitología; del segundo escoge *El hechizado por fuerza* (1697) como ejemplo de una corriente antisupersticiosa —aquí contra el supuesto hechizo de Carlos II— que relaciona con *El astrólogo fingido* y *La dama duende*, para concluir que estas piezas son muestra de «un barroco que coexiste con el avance de lo ilustrado» (p. 255).

PINILLOS, C., «Otros géneros en el auto sacramental calderoniano: *El santo rey don Fernando* (1ª y 2ª parte)», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012, pp. 107-124.

Una vez presentados los datos imprescindibles de las dos partes del auto, Pinillos aborda la presencia de varios elementos en principio propios de otros géneros dramáticos: el gracioso, una farsa entremesil, que proceden de la Comedia Nueva; el esquema retórico (nombre, nacimiento, progenie, formación, actividad, muerte ejemplar y acciones milagrosas *post mortem*) propio de las vidas de santos o a la comedia hagiográfica, más los imprescindibles milagros y hechos maravillosos, o ciertos episodios marianos. En este sentido, *El santo rey don Fernando* se relacio-



na con la defensa del patronato de Santiago y del dogma de la Inmaculada Concepción, alabanza y apoyo a la Casa de Austria, junto a otros elementos que remiten a la primacía de España sobre Francia.

- RATCLIFFE, M., «San Ildefonso de Toledo: modelos medievales y ejemplos áureos», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 6, 2012, pp. 83-107. [<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Ratcliffe.pdf>]

Dada su importancia, san Ildefonso ha sido ampliamente representado en la literatura castellana. Ratcliffe repasa las fuentes tempranas que dieron origen a la leyenda del santo, para a continuación comentar textos medievales en Francia y España, con Gonzalo de Berceo y Alfonso X a la cabeza. Ya en el siglo xvii, analiza Sagrario de Toledo de Valdivielso, algunas comedias de Lope (como *El capellán de la Virgen*) y *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* de Calderón, más su presencia en las descripciones de Toledo hechas por Rojas Villandrando (*El viaje entretenido*) y Tirso (*No hay peor sordo*) y su vida en la poesía y la prosa del momento.

- RÍO PARRA, E., «El auto sacramental calderoniano como tránsito del no-tiempo al tiempo virtual», en *Calderón virtual*, coord. J. L. Suárez, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 131-144.

Si el concepto de «tiempo virtual» goza de numerosos estudios en el presente, del Río Parra mantiene que ya se aprecia con claridad en los autos sacramentales de Calderón, caracterizados por su atemporalidad, pues, gracias al mecanismo de la alegoría se puede «abolir el tiempo y recrear su ausencia», sin conceder verosimilitud al texto sino «revocar [...] el concepto mismo de discordancia cronológica» (p. 136).

- RODRÍGUEZ CUADROS, E., «Deconstruyendo a Dios: Calderón, el actor y el teatro sagrado de los autos», en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012a, pp. 91-141.

Este capítulo es una reformulación del trabajo publicado en *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón* (ed. J. M. Escudero y M.<sup>a</sup> C. Pinillos, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 61-123). Rodríguez Cuadros analiza, gracias a la documentación conservada, la técnica del actor barroco, desde las condiciones de trabajo, el vestuario o el *atrezzo*. Pero más allá, aborda el modo en que el actor debía afrontar la representación de los autos: si desde una «asepsia arqueológica» resulta «un género francamente antimoderno» y el actor un mero transmisor sin llegar a la categoría de intérprete, desde una perspectiva deconstruccionista, «entendida como método de reflexión intelectual», se convierte en «un apasionante artefacto teatral» (p. 101).

- «La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano», en *La Biblia en el teatro español*, ed. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012b, pp. 441-457.

Más allá de considerar la Biblia como un simple catálogo de motivos y temas para el teatro áureo, Rodríguez Cuadros reivindica la necesidad de atender a sus valores estéticos analizar los procedimientos dramáticos de adaptación de la materia bíblica original y conjuntamente el legado de la tradición clásica. En concreto, el trabajo estudia los casos de *Judas Macabeo*, *Los cabellos de Absalón* y *La sibila de Oriente*, que constituyen respectivamente «una dramaturgia épica y emocional», «una trágica y existencial» y «una integrada en la ortodoxia pactista del Nuevo Testamento» sustentada por las Sagradas Escrituras.

- RODRÍGUEZ ORTEGA, D., «Las parábolas evangélicas en el auto *La semilla y la cizaña*», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012b, pp. 125-136.

En una aproximación al auto *La semilla y la cizaña* que edita como tesis doctoral, Rodríguez Ortega discute brevemente su fecha de datación y analiza sus fuentes bíblicas: las parábolas del sembrador y del trigo y la cizaña. De inicio, destaca la elección de este mecanismo narrativo que Cristo empleaba en su predicación como base de un auto sacramental, pues ayuda y refuerza la comprensión de la sacra teología que dramatiza. Tras ello, se detiene en el uso de todos estos macrotextos estructurales de la creación poética, más algunos otros pasajes neotestamentarios.

- «Más sobre la historia y el género sacramental: los autos de 1651», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares / Universidad de Navarra, 2012b, pp. 241-255. [Biblioteca Áurea Digital. Publicaciones digitales del GRISO: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23095>]

Este trabajo vuelve sobre la importancia de entender los autos sacramentales de Calderón en el momento histórico en que se diseñaron, incluso en aquellos donde las menciones son menos patentes, como *La semilla y la cizaña*, cuya edición prepara Rodríguez Ortega. En el caso de este y *El cubo de la Almudena*, ambos de 1651, han de analizarse teniendo en cuenta al público. Apoyada en un estudio previo de Greer, se recuerda el momento de crisis generalizada en la época, especialmente grave en zonas de Andalucía en que hubo movimientos de revuelta. En este contexto se enmarcan los citados autos y se aprecian menciones a las irregularidades de alcaldes y corregidores (*Semilla*) y críticas a los alborotadores del sur (*Cubo*). Por último, repasa las dificultades de datación del milagro de la Virgen de la Almudena que sirve de base para el segundo auto.

RODRÍGUEZ VILLAR, A. J., «El triple desarrollo de Segismundo: ontogenia, filogenia y determinismo social», en *Calderón virtual*, coord. J. L. Suárez, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 101-114.

Junto a otras lecturas ya realizadas por la crítica, Rodríguez Villar defiende que *La vida es sueño* «explora la evolución de un ser humano, de una persona y de un príncipe siguiendo un patrón antropogónico» o de animal a hombre, de niño a adulto y de prisionero a príncipe (p. 101). Por ello, este trabajo se vale de conceptos neurocientíficos para mostrar que Calderón, «a través de la alegoría religiosa, está haciendo de *La vida es sueño* una recapitulación ontogenética y filogenética del hombre», marcando a la vez «un camino por el que seguir en el modelo social» (p. 106).

ROIG, M., «La muerte representada: un *ars moriendi* teatral», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012, pp. 137-149.

Las páginas de Roig ofrecen una lectura del auto sacramental calderoniano a partir del motivo de la muerte. En relación con el género de las artes de bien morir de raigambre medieval, los autos informan de la actitud vital que requiere el cristiano en el último momento. El estudio se centra en la importancia del discurso de la buena la muerte en la articulación general de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*; pero también comenta algunos motivos menores y su presencia como personaje en *El veneno y la triaca*, *La cena del rey Baltasar*, *Lo que va del hombre a Dios* y *Triunfar muriendo*.

RUEDA, A. M., «Albrecht von Wallenstein según Calderón y Coello: verdad y poesía en *El prodigio de Alemania* (1634)», *Bulletin of the Comediantes*, 64.1, pp. 89-110.

Una de las cuatro obras dedicadas a la figura de Wallenstein es *El prodigio de Alemania*, escrita a dúo por Calderón y Coello. Rueda analiza la trama principal en relación con la verdad histórica para interpretar los cambios realizados por los dramaturgos en el contexto del «uso oficial de la propaganda dentro del teatro español» (p. 90). El repaso del panorama crítico y de las comedias dedicadas a Wallenstein deja paso al análisis del proceso de «reinterpretación histórica» de los sucesos entre 1632 y 1634 (p. 90) llevado a cabo en el retrato de las acciones de un personaje ambiguo.

RUIZ, J. J., «La representación del poder en el teatro de Pedro Calderón de la Barca», *Abehache*, 3, 2012, pp. 163-175.

[[http://www.hispanistas.org.br/abh/images/stories/revista/Abehache\\_n3/163-175.pdf](http://www.hispanistas.org.br/abh/images/stories/revista/Abehache_n3/163-175.pdf)]

El teatro de Calderón presenta, según Ruiz, visiones políticas enfrentadas que abarcan desde el estoicismo hasta el maquiavelismo, lo que im-

posibilita una interpretación conjunta de su obra. En este trabajo, Ruiz explora la representación del estoicismo de corte senequista en *Saber del mal y del bien*, el maquiavelismo de *La hija del aire* y la modernidad que se aprecia en *El gran teatro del mundo*.

- RULL FERNÁNDEZ, E., «Composición de la historia bíblica de José en la obra de Calderón *Sueños hay que verdad son*», en *La Biblia en el teatro español*, ed. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012a, pp. 469-477.

A partir del análisis del juego de perspectivas del que se vale Calderón en sus autos, Rull comprueba cómo este recurso permite «contemplar el juego dramático de los actores de la fábula teatral, la jerarquía axiológica que conforma los distintos niveles de la historia y el fundamento estético en que se sustancia esa materia» (p. 469). Vuelve ahora sobre el auto *Sueños hay que verdad son*, donde se articula la historia de José en cuatro planos: 1) alegórico, con personajes abstractos y simbólicos; 2) alegórico-real, donde los personajes abstractos principales «se recubren de figuras histórico-legendarias para actuar en la realidad» (p. 469); 3) simbólico-real y figurado en que se muestra lo anterior en perspectiva; y 4) realidad inmediata, que cuenta la historia «actual» de José.

- «Jasón divino y humano», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012b, pp. 151-164.

Rull realiza una detallada comparación entre los dos textos calderonianos donde se dramatizan las aventuras de Jasón: la comedia *Los tres mayores prodigios*, un experimento fabulístico y escénico calderoniano donde sus peripecias ocupan solo la primera jornada al estar subordinadas al rescate de Deyanira por parte de Hércules; y el auto *El divino Jasón*, donde el uso explícito u algo primitivo de la alegoría apunta a su estatuto de texto primerizo. Entre medias, su análisis tiene en cuenta una posible relación con *El vellocino de oro* de Lope, que parece escasa.

- «Raíz y renovación en el auto *El árbol del mejor fruto*», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012c, pp. 165-178.

Avanzando por un camino ya iniciado en trabajos anteriores, Rull regresa a *El árbol del mejor fruto*, culminación de lo que él denomina «el ciclo salomónico» de Calderón, tras *Los cabellos de Absalón* y *La sibila del Oriente*. En esta ocasión analiza el texto desde una óptica triple: secuencial o lineal, atento a los niveles de sentido y a la articulación de los distintos planos de perspectiva (el sueño de Salomón, la visión de Sabá y el encuentro entre ambos). Además, traza una serie de paralelismos con otras comedias y autos calderonianos y con la música de Händel.

SÁEZ, A. J., «Las caras del poder en la comedia religiosa de Calderón», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares / Universidad de Navarra, 2012a, pp. 267-282.

[Biblioteca Áurea Digital. Publicaciones digitales del GRISO: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23093>]

En una indagación sobre el binomio autoridad y poder en la dramaturgia sacra de Calderón (autos sacramentales al margen), Sáez estudia diversos aspectos de la exploración calderoniana y su representación de este tema: el campo de la familia y su interconexión con la esfera pública (*La devoción de la cruz*); las guerras de religión (*Los cabellos de Absalón*, *Judas Macabeo*, *El príncipe constante*) frente a la teoría de la guerra justa contemporánea; el esquema de la evangelización (*La aurora en Copacabana*, más *Las cadenas del demonio* y *El purgatorio de san Patricio*); el poder del milagro como signo de fuerza y verdad, y su nexa con la devoción; el martirio y el camino al saber en la trilogía formada por *Las cadenas del demonio*, *El José de las mujeres* y *El mágico prodigioso*; la religión en el comportamiento del perfecto gobernante; una reflexión los mensajes críticos que cierto sector de la crítica halla en la comedia; y algunas notas sobre la representación del poder en el paradigma de la embajada.

- «Doctrina, historia y política en cuatro autos de Calderón con la guerra de Cataluña al fondo», en *Teatro y religión*, ed. J. G. Maestro, *Theatralia*, 14, 2012b, pp. 119-146.

Aunque el género sacramental se considera habitualmente sólo en su perspectiva religiosa, algunos autos (denominados «historiales») construyen su argumento sobre hechos históricos, pasados o contemporáneos. En este trabajo se comentan cuatro autos sacramentales de Calderón relacionados con la guerra de Cataluña, conflicto iniciado en 1640, a saber: *Lo que va del hombre a Dios*, *El divino cazador*, *El socorro general* y *El lirio y el azucena*. Se analizan los dos niveles de lectura y los cambios relacionados con la evolución de los sucesos, pues según se desarrollaba la contienda variaba la imagen que de España y sus enemigos se presenta en las obras.

- «Embajadas y guerras: algunos paradigmas compositivos en el auto sacramental de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5, 2012c, pp. 215-231.

Un paradigma compositivo menos atendido que Calderón emplea en sus autos sacramentales es la embajada. Misión diplomática habitual, para Sáez contribuye en este género a la exaltación de la monarquía hispánica y legitima las acciones bélicas como vía para mantener la *pax* de los Habsburgo. La otra cara de la moneda son los paradigmas del arte militar (asedio, alianza, guarda y socorro), que se asientan en fuentes literarias y también en la estrategia militar del momento, para presentarse como el

último recurso posible tras las constantes ofertas de paz ofrecidas que son siempre rechazadas por la pertinacia de los enemigos.

- «Prolegómenos para una edición crítica de *La devoción de la cruz*, de Calderón», en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011, Pamplona, 3 de agosto de 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012d, pp. 365-379. [Publicaciones digitales del GRISO: [[http://dspace.ce.unav.es/dspace/bitstream/10171/22748/1/ActasJISO2011\\_28\\_Saez.pdf](http://dspace.ce.unav.es/dspace/bitstream/10171/22748/1/ActasJISO2011_28_Saez.pdf)]]

Como una etapa necesaria para el acercamiento a una comedia del Siglo de Oro, Sáez analiza dos cuestiones relativas a la edición crítica de *La devoción de la cruz* que prepara como tesis doctoral: primeramente hay que atender al fenómeno de la reescritura por el que Calderón dio a luz *La devoción* desde su primera versión, *La cruz en la sepultura*; así, se presenta brevemente la transmisión textual del binomio y se ofrecen algunos ejemplos de los cambios ocurridos en el proceso de reescribir (supresión de versos, adición, personajes, didascalias...); en segundo lugar, en este trabajo se propone una enmienda desconocida para el v. 1410 a partir de la lectura de la primera versión que corrige el texto de la segunda, da cabal sentido al pasaje y se justifica en la tradición literaria anterior y en numerosos textos de la época.

- «Una comedia religiosa frente al auto sacramental: *La devoción de la cruz*, de Calderón», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012e, pp. 179-196.

El estudio final del volumen analiza los elementos que la comedia religiosa *La devoción de la cruz* (auto-reescritura de *La cruz en la sepultura*) presenta con el género sacramental, si bien se tienen en cuenta las diferentes convenciones de cada especie dramática. Se centra en tres facetas: un cierto componente alegórico, los personajes y la estructura inocencia – pecado – redención; la simbología de la cruz presente en el parlamento cristológico de los vv. 2276-2305; y el concepto de verosimilitud moral o cristiana.

- SANZ, A., y VINUESA, C., «Audaces de la pensée, audaces sur scène: *La Dévotion à la croix* de Calderón a Camus», en *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle). De la traduction au transfert culturel*, dir. C. Couderc, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 247-267.

Este nuevo acercamiento a la adaptación de *La devoción de la cruz* llevada a cabo por Albert Camus se centra en los cambios que el escritor realiza sobre el texto original, tanto en el pensamiento (que puede resumirse en un desplazamiento de los problemas teológicos a cuestiones morales) como expresivos. Asimismo, Sanz y Vinuesa prestan especial aten-

ción a las dos representaciones de *La dévotion à la croix* de 1953 y 1961 a partir del material fotográfico conservado.

- SERRANO DEZA, R., «Acercamiento al contexto bíblico-religioso-cultural que rodea la creación de dos comedias barrocas, *Barlán y Josafá* de Lope de Vega y *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca: de las fuentes a la articulación teatral», en *La Biblia en el teatro español*, ed. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 501-525.

En este trabajo Serrano Deza atiende a dos ejemplos singnificativos del paso al teatro de contenidos «que hoy consideraríamos “parabíblicos” o simplemente edificantes, pero que en la época se integraban [...] en un conjunto sumamente difuso y abierto, que, con los textos propiamente bíblicos, incluía exégesis, apócrifos, tradiciones marianas, vidas de santos, etc.» (p. 501). Buenos representantes de esta integración de materiales diversos son *Barlán y Josafá* de Lope y *El mágico prodigioso* de Calderón, que comparten asimismo buen número de aspectos similares.

- SUÁREZ, J. L., «Para una teoría de la realidad virtual en Calderón», en *Calderón virtual*, coord. J. L. Suárez, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 15-34.

El concepto de realidad virtual sirve a Suárez para estudiar la obra de Calderón y enmarcarla dentro de la cultura como espectáculo y entretenimiento, porque, pese a lo que pueda parecer a primera vista, no hay tanta distancia entre la realidad del siglo XVII y la virtual. Este enfoque no supone una oposición a lo real sino a lo concreto, con el que de todos modos comparte su espacio. Además, ofrece la ventaja de que no hay que establecer la dicotomía entre texto y espectáculo, pues ambas son «formas de materialización de lo virtual» (p. 24). En su conclusión Suárez propone emplear la realidad virtual como criterio de organización del repertorio calderoniano y de su desarrollo.

- SUÁREZ MIRAMÓN, A., «De la fuente bíblica a su expresión dramática en el teatro sacramental de Calderón», en *La Biblia en el teatro español*, ed. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 459-468.

La fuente, en su doble vertiente natural ('manantial de agua') y artística ('artificio con que se hace correr agua en jardines, casas...'), aparece en los autos con todo «el entramado simbólico-alegórico que tiene como base la Biblia» (p. 459). A partir de las posibilidades dramáticas de la fuente, los autos enlazan su sentido profano y bíblico, como puede verse en *Andrómeda y Perseo*, *El gran teatro del mundo*, *El valle de la zarzuela*, etc.

- VARA LÓPEZ, A., «De Barclay a Calderón: algunas claves sobre la fuente de *Argenis y Poliarco*», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. S. Boadas, F. E. Chávez y D. García Vicens, Barcelona, PPU / ALEPH, 2012, pp. 151-163.

La popularidad de la *Argenis* (1621) de Barclay dio lugar a dos traducciones castellanas —a cargo de Pellicer y Corral— del texto latino en 1626, sin olvidar las diferentes ediciones del original latino. En este trabajo, Vara López analiza cuál de las distintas versiones de la historia fue empleada por Calderón para su reescritura dramática a partir del cotejo directo de los textos, en el que se atiende al nivel léxico, semántico y morfológico, sin dejar de presentar contraejemplos, para concluir finalmente que Calderón se sirvió de la traducción de Pellicer, que además se acomodaba al gusto gongorino del poeta.

VILLANUEVA FÉRNANDEZ, J. M., «Mira de Amescua, maestro de Calderón», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares / Universidad de Navarra, 2012, pp. 293-314.

[Biblioteca Áurea Digital. Publicaciones digitales del GRISO: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23080>]

Tres aclaraciones previas (nacimiento de Mira en 1568 y no en 1574, deficiencias de la *Sociología del teatro* de Maravall y la tipología de personajes de José de Prades) justifican que Mira no se vio influido por el teatro de Lope, sino que más bien el Fénix aprendió del joven Mira durante su estancia en Valencia, desenfoca el análisis del teatro e impide la superación de la taxonomía de Menéndez Pelayo, respectivamente. Tras ello, explica que pese a considerarse *El esclavo del demonio* y *La rueda de la Fortuna* como dos obras seminales del teatro del Siglo de Oro, Mira se sigue considerando un autor de segunda fila. Repasa los influjos que pudo tener Calderón, para subrayar la importancia de diversas obras de Mira en *La gran Cenobia*, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* [sic] y *El alcaide* [sic, por alcaide] de sí mismo.

VITSE, M., «Don Fernand Centellas et don Diego de Luna, les faux astrologues de Thomas Corneille et de Pedro Calderón de la Barca», en *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (xvii<sup>e</sup>–xx<sup>e</sup> siècle). De la traduction au transfert culturel*, dir. C. Couderc, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 193-206.

A la publicación —reescritura inclusive— de *El astrólogo fingido* de Calderón sigue una recepción escalonada en Francia que comienza con una versión en prosa (*L'Histoire du feint astrologue*, inserto en la novela *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, 1641) de Scudéry, sigue con le *Jodelet astrologue* de Antoine Le Métel d'Ouville y llega hasta Thomas Corneille con su *Le Feint astrologue*, que pudo beber de los cuatro textos anteriores. En este contexto Vitse estudia los aspectos éticos de estas piezas, o sea, los valores que informan la conducta y el discurso de los personajes, una caracterización de sus motivaciones implícitas y explícitas, para acabar con un comentario sobre las especificidades del universo corneliano y caldero-



niano dentro de la boga de las comedias españolas en Francia desde la década de 1640.

- ZÚÑIGA LACRUZ, A., «Dilema entre poder y religión. La figura de Cristina de Suecia: mujer varonil, erudita y esquiua», en *Teatro y religión*, ed. J. G. Maestro, *Theatralia*, 14, 2012a, pp. 147-159.

Dentro de su tesis doctoral (*Mujer y poder en el teatro del Siglo de Oro. La figura de la reina*), Zúñiga estudia la representación del poder en el caso de la reina Cristina de Suecia. Su ejemplo encarna los valores característicos de la reina en la escena áurea: valentía, arrojo, fortaleza de espíritu, etc., a lo que sumaba el interés despertado por su conversión al catolicismo. A raíz de ello, su historia fue dramatizada por Calderón en el auto *La protestación de la fe*, donde se incide en el aspecto religioso, y la comedia *Afectos de odio y amor*, enfocada en sus rasgos guerreros y varoniles. Por su parte, Bances Candamo recrea otro episodio, los preparativos de la abdicación de Cristina, en *¿Quién es quien premia al amor?*

- «La figura de la reina: mujer poderosa en el teatro áureo», en *Scripta manent». Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y M. Insúa, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012b, pp. 449-458. [Publicaciones digitales del GRISO: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/22754>]

Zúñiga Lacruz presenta en este texto algunos resultados provisionales de su trabajo doctoral titulado *Mujer y poder en el teatro del Siglo de Oro: la figura de la reina*. Según explica, pretende analizar la caracterización del personaje de la reina en el drama áureo, centrada especialmente en su capacidad para ejercer el poder y siempre en diálogo con una abundante bibliografía secundaria. Expone las etapas del proyecto, con algunos problemas que se plantean: selección y delimitación del corpus, tipología de las reinas (mitológicas, de la historia antigua, de historia europea, santas, legendarias, de España, bíblicas, inventadas y «curiosidades y extrañezas», p. 452), el estudio de los tipos principales de representación del personaje (modelo de gobernante y prototipo de mujer, ejemplo de tirana, prototipo de mujer incapaz para gobernar y aquellas reinas varoniles en quienes acaba por imponerse su faceta femenina con los vicios derivados), sus rasgos comunes y las diferencias con los monarcas masculinos.

- «El poder de la reina en el teatro del Siglo de Oro. La figura de Cristina de Suecia», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares / Universidad de Navarra, 2012c, pp. 331-339. [Biblioteca Áurea Digital. Publicaciones digitales del GRISO.] [<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23091>]

Otro asedio de Zúñiga Lacruz vuelve sobre la figura de Cristina de Suecia, reina y mujer de gran educación que despertó una gran admira-

ción y curiosidad entre sus coetáneos. Analiza el auto *La protestación de la fe*, que se centra en la conversión al catolicismo del personaje y se centra en su sabiduría más que en su cara guerrera, que Calderón prefiere desarrollar en *Afectos de odio y amor* en el personaje de Cristerna, «defensora acérrima de los derechos de las mujeres y en libertadora de la servidumbre y esclavitud impuesta a estas por los hombres» (p. 334). A su vez, Bances Candamo dibuja a la reina de modo más fiel a los episodios históricos en *Quién es quien premia al amor*, si bien reitera el rechazo al matrimonio o el dilema entre amor y deber.

#### 4. TESIS DOCTORALES

ALVARADO TEODORICA, T., *El teatro mitológico de Calderón: «El monstruo de los jardines» (estudio y edición crítica de la obra)*, Pamplona / Paris, Universidad de Navarra / Universidad de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2009. Directores: Ignacio Arellano y Pierre Civil.

El trabajo consta de tres apartados fundamentales y un apéndice: I. Estudio literario (pp. 15-198), II. Estudio textual (pp. 199-265), III. Edición crítica y anotada (pp. 269-439) y Anexos (pp. 441-473).

Dentro del estudio literario se desarrollan cuatro puntos. La temática del primero, como no podía ser de otra manera tratándose de una comedia mitológica, gira en torno al mito y la producción literaria de los siglos XVI y XVII. Se hace un repaso general desde Boccaccio (eslabón de articulación entre la Antigüedad y el Renacimiento, con quien se integran los dioses paganos en la literatura occidental), hasta Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, sin olvidar, claro, el lugar de Ovidio, principal vehículo de difusión de la mitología clásica desde la Antigüedad. Posteriormente, se expone de forma somera la realidad del universo mitológico en la poesía del Siglo de Oro, evocando a algunos de sus máximos exponentes en el mundo hispano de la época.

Para contextualizar la obra y explicar la presencia de pintura y música en *El monstruo de los jardines* en su momento, se medita sobre la representación teatral de las comedias mitológicas, el conflicto entre lo visual y lo auditivo, y la integración de las artes en el teatro de corte, pues, con todo y su moderación inicial, Calderón acaba haciendo importante uso de los recursos visuales, auditivos y olfativos que ofrece la puesta en escena de dicho teatro, con el fin de exaltar los sentidos. Cada arte tiene su lugar en la obra de nuestro poeta, y él se sirve de cada una de ellas buscando no sólo exaltar los sentidos, sino establecer paralelismos entre el artista y Dios, la obra de arte y la obra divina, haciendo así homenaje al carácter divino de la obra artística. En cuanto a la música, Calderón le

da una función estructuradora marcada y la utiliza como representación del contraste dramático. A través de la unión de las artes, Calderón *descubre* la armonía del universo, tanto en los autos sacramentales como en las comedias mitológicas, en las que imita las primeras manifestaciones de ópera italianas en el uso de la música. En este sentido, recurrir a temas mitológicos no es un azar, pues el mundo clásico se hace indispensable para la expresión de afectos, por su variedad y su poder de catarsis, así como por el carácter simbólico que tradicionalmente se presta al mito.

Posteriormente, se hace una reflexión sobre la dimensión filosófica de las comedias mitológicas, con el presupuesto de que Calderón recurre al mito exhortándonos al mundo de las ideas. Así, para aprehender el sentido de estas obras en su justa medida, el lector debe inicialmente ceñirse a las circunstancias de su representación, y recordar luego que las obras pasaban a los teatros públicos o privados. Limitar el estudio de la comedia a su primera representación, significaría restringir la interpretación y la comprensión de sus versos.

La lectura que se propone en el trabajo es más bien de orden filosófico; no se trata de una filosofía de ética política, sino de una filosofía casi metafísica que busca la expresión del ser, una filosofía que se expresa a través de la palabra en un «teatro de palabra».

En un segundo punto y como primera aproximación al estudio de la comedia, se reflexiona sobre la palabra clave del título con el que se la conoce en la actualidad: el *monstruo* en varias obras mitológicas del autor, considerando el amplio campo semántico del término, es decir: la maravilla, el portento, el prodigio y el milagro; todos ellos fenómenos que concentraban un interés generalizado durante el Siglo de oro. Se hace una clasificación de diferentes personajes de la obra mitológica calderoniana designados como «monstruos», para encontrar, tras los salvajes vestidos de pieles, o los monstruos fantásticos, a los monstruos que en apariencia no lo son y que resultan ser ante todo sujeto poético que provoca admiración, maravilla y nos empuja a la reflexión moral, poética y filosófica. Aquiles es precisamente uno de ellos.

Posteriormente se hace un análisis de las fuentes de inspiración de la comedia calderoniana, revisando el mito de Aquiles en el gineceo desde Ovidio hasta Rubens, y luego se propone una fecha de composición de la obra con ayuda de una serie de indicios que aportan la métrica y sobre todo los manuscritos que de la comedia han sobrevivido, que nos hablan de sus primeras representaciones. Al imperativo estudio de la estructura métrica sigue un análisis de las tres unidades teatrales de tiempo, espacio y acción. En la primera se subrayan las digresiones analépticas y prolépticas en la obra; el análisis de la segunda se concentra sobre todo en Egnido, Epiro, Acaya y los jardines que llegan a ser el espacio central

de la acción en el que se desenvuelven los personajes que, tratándose de una comedia mitológica, están cargados de referentes y son por lo tanto personajes simbólicos: Testis, Aquiles y su disfraz de Astrea y Ulises. La tercera parte del primer apartado está dedicada a cada uno de ellos, y la cuarta a las composiciones musicales que se conocen de *El monstruo de los jardines*: en Madrid, Santa Fé de Bogotá y en la ciudad de La Plata, Bolivia. En el análisis de los fragmentos musicales se consideran dos: el manuscrito de Madrid y las particelas de La Plata.

Al estudio literario, le sigue el estudio textual, en él se trabaja a partir de dos manuscritos: uno que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (manuscrito con enmiendas de la mano de Calderon); y otro en la Biblioteca del Palacio de Mladà Vozice, en República Checa. Gracias a ambos descubrimos el título que don Pedro Calderón habría dado realmente a la obra: *La dama y galán Aquiles*. Sendos manuscritos se cotejan posteriormente con todas las ediciones consecutivas, y en esta labor se adoptan los criterios editoriales del GRISO, de la Universidad de Navarra.

En suma, el estudio literario que se propone, junto al estudio textual y la edición crítica, procuran ser un aporte a la comprensión de la obra mitológica de uno de los mayores dramaturgos de la literatura universal, y contribuir a la difusión de la obra de Calderón de la Barca.

MATTZA, C., *De Estrella a Isabel de Borbón: «La vida es sueño» como «speculum reginae»*, Chicago, University of Chicago, 2009. Director: Frederick A. de Armas.

El análisis de las dos versiones de *La vida es sueño* y de las diversas relaciones sobre los funerales de Isabel de Borbón celebrados a ambos lados del Atlántico me conduce a la tesis de que el personaje de Estrella termina siendo para Calderón un vehículo de comunicación con Isabel de Borbón, la primera esposa de Felipe IV. El enfoque utilizado es historicista, hermenéutico y estético y se apoya en las teorías de Georg H. Gadamer, W. J. T. Mitchell, Thomas Pavel y Paul Ricoeur. En cada capítulo dispongo de textos provenientes de áreas como la educación de las mujeres, la mitografía, la religión y la política para construir el marco de interpretación pertinente que nos permita descubrir en *La vida es sueño* (LVES) el espejo de reinas —y no sólo de príncipes— que contiene.

El primer capítulo, «Descubriendo a Estrella en *La vida es sueño*», se organiza en tres partes. En la primera analiza la historia de la discusión crítica acerca de las dos versiones existentes de esta comedia. Mi análisis me permite demostrar de qué manera y hasta qué punto el contexto histórico de la composición de *La vida es sueño* influye sobre su redacción. Procuero demostrar así que esa influencia —como se expone en la segunda sección del capítulo— es especialmente notable en el personaje de Estrella. Para estos fines y efectos examino, siempre en la primera parte

del capítulo, el trabajo de Ruano de la Haza sobre la primera versión y que luego principalmente comentaron Ann MacKenzie (1993), Evangelina Rodríguez Cuadros (1998), Ysla Campbell (2001), Luis Iglesias Feijoo (2006), y Robert Lauer (2007). En la segunda sección paso a analizar el personaje de Estrella en *La vida es sueño*, pero sin perder de vista la poética que gobierna las obras del Renacimiento. Como indica Thomas Pavel, dentro de un texto renacentista a cada personaje le corresponde una racionalidad, es decir, tiene una función determinada dentro de la obra en conjunto. En cuanto al análisis de Estrella, a pesar de que aparece sólo en cuatro momentos —en el saludo de Astolfo, en su encuentro con Segismundo, en el triángulo amoroso formado con Rosaura y Astolfo y frente a Basilio— como personaje dramático es todo menos que casual. Evaluando cada una de sus apariciones, concluyo que su presencia en la escena es como una fuerza motriz, ya que abre repetidamente caminos nuevos para que el argumento progrese. Ella sirve como pretexto para que Astolfo regrese a Polonia. Su encuentro con Segismundo en palacio motiva el crimen de Segismundo (defenestra al criado) y su consiguiente regreso a la cárcel lo cual produce las condiciones de su eventual conversión. Ella además forma parte del triángulo amoroso conformado por Rosaura y Astolfo, y aceptando a Rosaura (Astrea) como dama de confianza en el palacio permite que los otrora novios se encuentren nuevamente. Finalmente no podemos olvidar que es Estrella y no Rosaura quien termina casándose con Segismundo. Conviene también notar aquí que Estrella es presentada en escena a través del saludo de Astolfo, en el que está siendo comparada con tres diosas de la mitografía clásica: Flora, Aurora y Palas. Este saludo galante de Astolfo, sin embargo, es recibido con poco entusiasmo por parte de Estrella. Según Ruiz Ramón, la desconfianza de Estrella ante tanta galantería se debe a que Astolfo, para ella, se presenta como un rival político. Sin embargo, esa apreciación no termina de explicar, por ejemplo, los celos que Estrella siente ante el retrato que Astolfo lleva en el pecho. Tampoco puede aclarar porqué la princesa deja de aprovechar la oportunidad de seducir a Segismundo y casarse con él y así llenar sus ambiciones de poder, el motivo de su competencia con Astolfo. Por eso, en la tercera parte del capítulo procuro construir un panorama que permita comprender en qué medida la conducta de Estrella viene moldeada según los preceptos contenidos en tres tratados clave del período: la Formación de la mujer cristiana de Juan Luis Vives, los Diálogos familiares de la agricultura cristiana de Juan de Pineda y La Perfecta Casada de Fray Luis de León. Teniendo en cuenta estas preceptivas, la escasa locuacidad de Estrella, sus reparos para pedir por sí sola el retrato que Astolfo lleva en su pecho y su comportamiento formal ante Segismundo resultan pertinentes. Abren además el camino para observar

el gran contraste que existe entre su conducta desplegada hasta ese momento dentro de la obra y la que anuncia a Basilio en la tercera jornada, después de saber que el rey hará frente a Segismundo y los rebeldes: «Pues yo al lado del sol seré Belona. / Poner mi nombre junto al tuyo espero; / que he de volar sobre tendidas alas / a competir con la deidad de Palas.» (vv. 2488-2491). Si como sugiere Ruiz Ramón, Estrella es una dama ambiciosa de la corte, ese parlamento no tiene mayor relevancia porque con éste únicamente reafirma su lealtad con el poder establecido. Pero si como se sugiere en este análisis, Estrella es una princesa que hasta ese momento se ha comportado siguiendo los diferentes preceptos que sobre la conducta femenina virtuosa circulaban en la época, esas líneas revelan por tanto una transformación profunda en el personaje. Con su deseo de imitar a Palas y a Belona, ella anuncia un cambio radical para su actuar. Ya antes, en el saludo de Astolfo, Estrella había sido identificada con Palas. Por eso la presencia de esta divinidad en la obra no puede tomarse como un hecho fortuito. Los cuartetos de Estrella forman un texto que tiene una función no sólo retórica, sino también emblemática. Esos versos contienen un mensaje cuyo significado compromete el campo de la moral, el arte y la política.

En el capítulo segundo y con la finalidad de entender mejor cada una de esas figuras mitológicas con las que Estrella es comparada en la comedia, analizo a cada una de ellas en relación a las mitografías de la época. Así pues, en «Alusiones y representaciones mitológicas: Entendiendo a Estrella», empiezo describiendo los tres manuales mitográficos más importantes que circulaban a inicios del siglo xvii en España. Para esta sección tengo en cuenta la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya (1585), el *Téatro de los dioses de la gentilidad* (1620) de Baltasar de Victoria y el *Epítome de las fábulas de la antigüedad* (1635) de Juan de Piña. En la segunda parte del capítulo, se entrega una exposición de cada una de las deidades con las que Estrella es comparada, prestando especial atención al de Palas, pues esta deidad, símbolo de la sabiduría y de la prudencia, será también una de las imágenes más utilizadas para saludar a Isabel de Borbón en sus funerales.

Por todo lo anterior, en el tercer capítulo, «*La iconografía de Palas-Minerva en la corte europea del siglo xvii y los funerales de Isabel de Borbón*», concluyo que la elección de Palas (Minerva) por parte de Calderón señala un cambio dramático en la conducta de Estrella que no es fortuito. Lo que motiva ese cambio es una estética que tiene sus orígenes en el renacimiento italiano y que, en tiempos de Calderón, es utilizada ampliamente para la representación del poder real en casi todas las cortes de Europa. El modelo de Palas (Minerva) permite destacar, además de la sabiduría y prudencia de las soberanas, las habilidades que muestran para el

manejo de los asuntos de gobierno. Por eso, la segunda parte del capítulo examina diferentes retratos donde la figura de Palas (Minerva) es utilizada para simbolizar la presencia de Isabel de Borbón en la corte. Una imagen cuya presencia es muy importante en la composición a cargo de J. P. Rubens de las veintiuna pinturas sobre María de Medici, la madre de Isabel de Borbón. Sin embargo, cabe subrayar que los retratos que analizamos de Isabel de Borbón son escritos y no visuales, pues son muy pocos los retratos pintados de Isabel de Borbón. Así pues, el retrato de la soberana que se plantea en esta sección se reconstruye a partir de los sermones ofrecidos en las exequias de sus funerales y que tuvieron lugar en Madrid y en otras ciudades como Salamanca, Milán, Nápoles, Roma, Puerto Rico, Ciudad de México, Pueblo de los Ángeles, Lima y Quito. Intento de esta manera rescatar el uso que se hizo de ciertas figuras mitológicas en la representación de Isabel. En cuanto a la aproximación transatlántica americana, es interesante enfocarse en la sensación de abandono —no solo de tristeza— que los sermones coloniales americanos transmiten. Enfatizando así el don de mando y la prudencia para gobernar que la reina Isabel mostró en vida, estas relaciones parecen criticar la administración real de las colonias, dado el tono de reclamo político —y no sólo espiritual— que se trasluce en ellos. El capítulo tercero concluye mostrando que esa capacidad política de Isabel se ve confirmada no sólo en los sermones, sino también en otros testimonios, como el que ofrece el propio Felipe IV en su testamento y en su correspondencia con sor María de Ágreda.

Finalmente, en el cuarto y último capítulo, «Isabel de Borbón: Una estrella política», evalúo las correlaciones entre las imágenes mitológicas utilizadas para representar a Isabel de Borbón en la corte y las que Calderón emplea en relación a la reina en diferentes comedias cortesanas y palaciegas suyas. De esta manera, postulo que la presencia mitológica en la obra de Calderón no sólo tiene una función ornamental sino que conlleva una importante intencionalidad.

Esta tesis doctoral ofrece un análisis que complementa y amplía nuestro entendimiento de *La vida es sueño* como espejo de reyes porque lo considero una innovadora revelación del espejo para reinas que contiene. Concluyo que con esta comedia Calderón le recuerda a la reina que, si bien por un lado su lugar en la Corte es la de no eclipsar ni al Rey ni a su Privado, por el otro su posición vigilante sobre los asuntos que tienen lugar en la Corte le ofrece una visión preferencial de la situación y el derecho de actuar cuando sea necesario.

VARA LÓPEZ, A., «*Argenis y Poliarco*» de Calderón de la Barca. Edición crítica y estudio literario, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012. Director: Luis Iglesias Feijoo.

*Argenis y Poliarco* ha pasado casi desapercibida para la crítica calderoniana y, como muchas de las comedias del autor, carece hasta el momento presente de una edición crítica que fije con los instrumentos propios de la ecdótica su texto definitivo. El objetivo de esta tesis doctoral es precisamente su elaboración, complementada con un estudio textual, literario y filológico que permita un acercamiento y comprensión de la comedia en sus múltiples dimensiones. Estas necesidades básicas determinan la estructura de la presente tesis doctoral, que se articula en tres grandes bloques temáticos: estudio textual, estudio literario y edición de la comedia.

El núcleo correspondiente al estudio textual y filiación de los testimonios está orientado a dar los pasos necesarios para elaborar una edición crítica y anotada, que constituye la base sobre la que se realizan todas las demás reflexiones. Con la ayuda de las herramientas que aporta la disciplina de la crítica textual y teniendo en cuenta las directrices del Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC), se trata de ofrecer el mejor texto posible de *Argenis y Poliarco*, mediante la aplicación de los procedimientos necesarios para la evaluación de los errores y su enmienda. Cabe tener en cuenta, no obstante, que se trata de una comedia que, por cuestiones extrínsecas al texto y relacionadas con su transmisión, no muestra muchas facilidades para la enmienda *ope codicum*. La principal dificultad de la tarea de edición radica en que hasta el momento se desconoce la existencia de ningún manuscrito antiguo de la comedia ni tampoco ediciones sueltas que cuenten con un valor textual equiparable a la edición príncipe y, por tanto, tengan el peso necesario para utilizarse en la enmienda de los errores del texto base.

En efecto, el trabajo que concierne a la crítica textual se limita al estudio de los testimonios impresos de la obra en el siglo xvii, desde la primera edición en la *Segunda parte de comedias del autor* (1637) hasta sus reapariciones en 1641 y 1670 (?), así como en la edición póstuma llevada a cabo por Vera Tassis (1686), en la que se da noticia de la comedia como *Fiesta que se representó a sus majestades en el salón de su real palacio*.

Asimismo, se tienen en cuenta, a pesar de su carencia de valor filiatorio, algunas ediciones sueltas realizadas a finales del siglo xvii o comienzos del xviii, aunque siguen el texto de Vera. Son consultadas también las ediciones modernas de la comedia, contenidas en las colecciones de obras del autor (Apontes, Keil, Hartzenbusch y Valbuena Briones), que sirven en algunos casos como complemento para la interpretación.

El objetivo fundamental de este capítulo textual es analizar los errores contenidos en la *editio princeps* y examinar también los de los demás testimonios de la época para poder construir un *stemma* que refleje la historia del texto y justifique la elección de unas lecturas sobre otras.



El bloque correspondiente al estudio literario comienza con una reflexión acerca de la fecha de composición de la comedia, desconocida hasta el momento. Se pretende al menos determinar una franja cronológica fiable, ya que esta información resulta un punto de partida ineludible para profundizar en la mayoría de los aspectos que se tratan a lo largo de la tesis. Seguidamente se realiza un enmarque genérico, destinado a tener en cuenta las principales influencias que cristalizan en la comedia y la hacen única dentro del corpus del dramaturgo.

Asimismo, tiene lugar un análisis en profundidad del tratamiento de la principal fuente, la *Argenis* de John Barclay, traducida al español dos veces en 1626 de mano de José Pellicer y Gabriel de Corral. El objetivo inicial de este capítulo es indagar cuál de los dos textos sirvió como base a nuestro dramaturgo para la composición de la comedia. Una vez solucionado este problema inicial resulta decisivo determinar los mecanismos y directrices que utiliza Calderón para integrar los elementos procedentes de su fuente narrativa en una obra teatral que cuenta con su claro sello personal.

A continuación se fija la atención en la arquitectura dramática y el estilo de la obra, teniendo en cuenta la marcada influencia de la estética barroca y la aplicación de los presupuestos de la *comedia nueva* lopesca. Una vez determinadas las principales articulaciones de la comedia, se procede a un análisis estilístico en el que, de mano de Gracián y su *Agudeza y arte de ingenio*, se tratan de dilucidar las distintas tradiciones que intervienen en su génesis, así como los procedimientos y recursos de sello barroco más utilizados.

Además de todo lo dicho, el estudio literario requiere un acercamiento a dos pilares básicos de la comedia: los personajes y los núcleos temáticos. El primero de estos dos capítulos está destinado a reflexionar acerca de cómo Calderón concede a sus personajes unas características propias, con las cuales los integra en los grupos convencionales de la comedia áurea y los aleja de sus correlatos en la fuente. En cuanto a los temas, en su transformación al molde teatral, el dramaturgo aprovecha la mayoría de los que proponía Barclay, si bien todos ellos son adaptados a un nuevo contexto poético enriquecido con símbolos e imágenes pertenecientes al lenguaje calderoniano.

El capítulo de la puesta en escena es planteado desde una perspectiva integral que busca la combinación de diversas dimensiones artísticas, destinadas a conseguir un producto total, desplegable tanto en el escenario como en la mente de un lector.

Ya al final del estudio literario se hace necesario un apartado dedicado a la lectura simbólica de la comedia, anclada en la extraordinaria presencia del esquema de los cuatro elementos, muy característica del *modus*

*scribendi* calderoniano. Mediante el análisis de la presencia del *agua*, el *fuego*, el *aire* y la *tierra* en distintas metáforas y localizaciones espaciales se alcanza una mejor comprensión de *Argenis* y *Poliarco* como un todo poético.

A continuación figuran las conclusiones generales, los criterios de edición, una sinopsis métrica y la bibliografía y abreviaturas empleadas en la tesis.

Una vez desarrollados todos estos capítulos, se presenta la edición crítica de *Argenis* y *Poliarco* con su respectiva anotación a pie de página, seguida del correspondiente aparato de variantes y una lista de voces anotadas, expuestas por orden alfabético.

En definitiva, este trabajo pretende aportar las claves necesarias para distinguir y apreciar desde nuestro tiempo toda la riqueza literaria y cultural contenida en *Argenis* y *Poliarco*, perdida en siglos de distancia y desatención.

#### ADDENDA 2011

Nuevamente, algunos trabajos se escaparon a la batida de la entrega anterior:

- CAAMAÑO, M.<sup>a</sup> J., «Máscara y género en el teatro calderoniano», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M.<sup>a</sup> L. Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 319-332.
- CAÑAS MURILLO, J., «Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana», *Anuario Lope de Vega*, 16, 2011, pp. 27-44.
- GREER, M. R., «Espacios teatrales: su significación dramática y social», en «*Monstruos de apariencias llenos*», *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona / Bellaterra, 2011, pp. 297-320.
- IGLESIAS IGLESIAS, N., «La negación de lo barroco en la adaptación de Quinault de *El galán fantasma* calderoniano: un caso de recepción de teatro español en Francia», en *Del verbo al espejo. Relejos y miradas de la literatura hispánica*, ed. P. Caballero-Alías, F. Ernesto Chávez y B. Ripoll Sintes, Barcelona, PPU, 2011, pp. 267-277.
- LOBATO, M.<sup>a</sup> L., «El espacio en la fiesta: máscaras parateatrales y teatrales en el Siglo de Oro», en «*Monstruos de apariencias llenos*», *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona / Bellaterra, 2011a, pp. 259-295.

- «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M.<sup>a</sup> L. Lobato, Madrid, Visor, 2011b, pp. 333-349.
- MATAS CABALLERO, J., «El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calderón», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M.<sup>a</sup> L. Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 493-514.
- MIAJA, M.<sup>a</sup> T., «El espacio alrededor de los soliloquios femeninos de Calderón de la Barca», en *Plumas, pinceles, acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, coord. S. González, A. Mejía, M.<sup>a</sup> J. Rodilla y L. von der Walde, Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, pp. 147-158.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «La escenificación de los clásicos: de la transgresión a la complicidad», en «*Monstruos de apariencias llenos*». *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona / Bellaterra, 2011, pp. 103-126.
- RUIZ, M. R., «Lectura semiótica y eficacia teatral en el uso de máscaras en el teatro áureo: Feliciano Enríquez y Calderón», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M.<sup>a</sup> L. Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 351-362.
- TRAMBAIOLI, M., «Variaciones sobre el motivo del jardinero fingido en la escritura de Calderón, Moreto y su escuela dramática», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M.<sup>a</sup> L. Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 95-111.
- ZUGASTI, M., «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», *Mosaicum*, 13, 2011, pp. 47-56.  
[[http://issu.com/revistamosaicum/docs/mosaicum\\_n\\_13](http://issu.com/revistamosaicum/docs/mosaicum_n_13)]
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Identidades trocadas en Calderón: *La selva confusa*», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M.<sup>a</sup> L. Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 299-317.
- VÉLEZ-SAINZ, J., «Anatomía áulica y política de *Fieras afemina Amor* de Calderón», *Hispanófila*, 161, 2011, pp. 1-18.
- VITSE, M., «Un caso de auto-reescritura: *El astrólogo fingido* de Calderón», *Letras*, 63-64, 2011, pp. 131-148.